

مارتین پوکنر

فرهنگ

داستان ما، از هنر غار تا کی‌پاپ

ترجمه
احسان زیورعالم

فرهنگ

داستان ما، از هنر غار تا کی-پاپ

[redacted]

نویسنده:

مارتین پوکنر

نشربوم

فرهنگ

داستان ما، از هنر غار تا کی-پاپ

نویسنده: مارتین پوکنر

ترجمه: احسان زیورعالم

ویراستاری: مسعود خانی

CULTURE: THE STORY OF US, FROM CAVE ART TO K_POP

Martin Puchner

W.W. Norton & Company

2023

نشر بوم

تقدیم به

ریکو

که فصل به فصل گوش می‌دهد
همراه می‌شود
ایده می‌آفریند

فهرست

یادداشت نویسنده

از اینکه می‌شنوم کتاب «فرهنگ: داستان ما» به فارسی منتشر می‌شود، خشنودم و از احسان برای ترجمه کتاب بی‌نهایت سپاسگزارم. در طول این سال‌ها از تعامل با خوانندگان ایرانی بسیار لذت برده‌ام. از آنجایی‌که کتاب استدلال می‌کند فرهنگ‌ها زمانی رشد می‌کنند که از یکدیگر وام می‌گیرند، امیدوارم این کتاب بتواند هر نقش کوچکی برای بیشتر درک فرهنگی متقابل ایفا کند.»

مارتین پوکنر

یادداشت مترجم

اوج کرونا، اوج تنهایی بود. برای انسان اجتماعی که حیاتش در گرو زیستن با دیگری است، فقدان دیدارهای فیزیکی بسان عذابی الیم بود و بدتر آنکه این عذاب با نوعی سترونی فکری همراه بود. انبوه اخبار بد و دروغ‌رسانی‌ها، همراه با انتشار عجیب‌ترشان در فضای مجازی، ذهن خلاق آدمی را به نازایی سوق می‌داد؛ آن هم در زمانه‌ای که بیش از هر زمانی، گویی نیازمند ادبیاتی تازه بودیم. در این میان یک کتاب حداقل برای من حکم ناجی داشت، کتابی در قطعی جذاب و طراحی چشمگیر. پشت‌ویترین کتابفروشی بیدگل خودنمایی می‌کرد و بدون آگاهی از محتوایش خریداری کردم. خواندن کتاب سریع‌تر از تصورم رخ داد. ایده‌های نویسنده در زمانی مرا خطاب قرار داده بود که در دانشگاه واحدی درسی با عنوان «تاریخ ادبیات جهان» تدریس می‌کردم و کتاب، فرشته‌گون در برابرم، راهکارهای تازه‌ای برای ادراک جمهوری ادبیات ترسیم می‌کرد. کتاب به بخشی از پروسه تدریس من در دانشگاه هنر تهران قرار گرفت و منتج به همراهی دانشجویان در خوانش و ارزیابی آن شد. نام کتاب ساده بود و نویسنده‌اش مهربان، «جهان مکتوب» به قلم استاد دوست‌داشتنی دانشگاه هاروارد، مارتین پوکنر. پس از خوانش کتاب مکاتباتی با مارتین داشتم و نتیجه‌اش یک مصاحبه با او در روزنامه اعتماد و یک کنفرانس دانشگاهی با همت انجمن ادبیات نمایشی دانشگاه هنر بود. میان من و مارتین دوستی آنلاینی شکل گرفت که با دوستی مترجم کتاب، علی منصوری نیز همراه شد، مترجمی که هرچند ندیدمش؛ اما همواره مشوقی بود برای کار کردن.

بعدتر کتاب «تئاتر ایده‌ها»ی پوکنر نیز در بازار کتاب ایران ممکن شد تا علقه‌های تئاتری او برای ما روشن‌تر شود. در تدارک ترجمه دیگر کتاب‌های

تئاتری او با گروهی از دانشجویان بودم که رویدادها مانع از اتفاق افتادنش شد؛ اما با انتشار کتاب تازه مارتین، تصمیم گرفتم بی‌معطلی آن را برای خواننده ایرانی مهیا کنم. تجربه‌های تلخ یک سال اخیر در مواجهه با برخی ناشران و البته زندگی ناگهانی در کشور غریب، یعنی تونس، مرا مجاب کرد کتاب را شخصاً نشر دهم، با آنکه می‌دانستم کتاب به سبب محتوای جذابش موردپسند ناشران خواهد بود.

در این مسیر با مارتین برای نشر آنلاین کتاب صحبت کردم و او با استقبال از این موضوع ـ که موجب افزایش خوانندگان کتاب می‌شود ـ اجازه نشر و ترجمه کتاب را نیز در اختیارم قرار داد. این مهم البته دور از محتوای کتاب نیست، کتابی که ایده‌اش درهم‌تنیدگی فرهنگ و وام‌گیری‌های لایتناهی آن در تاریخ بشریت است، حالا می‌تواند در قالب فارسیش از یک وام‌گیری فرهنگی، یعنی فرهنگ آنلاین بهره بجوید. این همان چیزی است که فصل آخر «جهان مکتوب» و البته فصل پایانی کتاب کنونی را درگیر خود کرده است.

مارتین پوکنر در کتاب «فرهنگ: داستان ما»، تلاش کرده است با نوعی قصه‌گویی یک موضوع پیچیده و جدل‌انگیز را برای ما بشکافد و نتیجه‌اش اثری است خواندنی که برای درکش نیاز به داشتن اطلاعات وسیعی نیست. کتاب پوکنر مناسب برای همه است، همه کسانی که دوست دارند تاریخ فرهنگ را از دریچه‌ای نو بشناسند، به زبان روایت، بدون درگیر شدن با انبوه واژگان سخت. کتاب برای من اثری بالینی بود؛ چرا که هر چه می‌گفت در زیست تونسیم، کشوری درهم‌تنیده از فرهنگ‌های غربی و شرقی، عیان می‌شد. به امید آنکه ادراک مخاطب این کتاب نیز چنین باشد.

از دوست خوبم، مسعود خانی بابت خوانش و انتخاب پانویس‌ها سپاسگذارم و بیش از هم قدردان همسرم که در جنون کتاب مرا همراهی کرد.

آبان ۱۴۰۱

تونس

در «نشر بوم»، همواره هدف‌مان رساندن مستقیم و بی‌واسطهٔ محتوای رایگان به دست کتاب‌خوانان بوده است. از همین رو در یک سال گذشته، تمام تلاش ما در انتشار آثار با همین هدف پیش رفته؛ اما مسیر انتخابی برای نشر کوچک ما هزینه‌هایی به همراه داشته است.

درمورد کتاب «فرهنگ: داستان ما» که با مجوز رسمی مارتین پوکنر ترجمه‌اش ممکن شد، می‌دانیم هزینهٔ یک نسخهٔ چاپی کتاب در شرایط امروز کمی ارزان‌تر از نیم میلیون تومان خواهد بود. با وجود تمام هزینه‌هایی که کتاب برای ما فراهم کرد، از قصدمان در انتشار رایگان عقب‌نشینی نکرده‌ایم.

با این حال برای مهیا کردن محتوای رایگان بیش‌تر، برای قراردادن در اختیار علاقه‌مندان، گاه‌به‌گاه نیاز به حمایت مخاطبان و کتاب‌خوانان داریم، حمایتی که برای گروه کوچک ما ارزشی بزرگ دارد.

در صورت تمایل در حمایت از ما ،می‌توانید مبلغ مدنظر خود را به شماره کارت زیر واریز کنید:

۶۱۰۴۳۳۷۷۳۴۰۴۸۳۶۴

بانک ملت

احسان زیورعالم

پیشگفتار

چگونگی کارکرد فرهنگ

در اینجا دیدگاهی از فرهنگ وجود دارد: زمین توسط گروه‌هایی از انسان‌ها پر شده است و این گروه‌ها با شگردهایی مشترک کنار هم نگاه داشته می‌شوند. هر یک از این فرهنگ‌ها، با آداب و رسوم و هنرهای متمایز خود، متعلق به مردمی است که در آن فرهنگ‌ها متولد شده‌اند و هر کدام باید در برابر دخالت‌های خارجی مورد دفاع قرار گیرند. این دیدگاه فرض می‌کند فرهنگ شکلی از مالکیت است، شکلی از آن مردمی که آن را زیست می‌کنند. یکی از مزایای این دیدگاه، همین است که مردم را تشویق به گرامی‌داشت میراث خویش کنند. همچنین به آنها منابعی برای دفاع از فرهنگ می‌دهد، همانند زمانی‌که موزه‌ها تحت فشار قرار می‌گیرند تا اشیایی را به صاحبان واقعی خود بازگردانند که در شرایط مشکوک به دست آورده‌اند. چنین فرضی که فرهنگ را می‌توان در تملک داشت، با ائتلاف گسترده‌ای از طرفداران همراه می‌شود، از جمله بومی‌هایی که روی سنت‌های ملی خود سرمایه‌گذاری کرده‌اند و آنهایی که امیدوارند با اعلام فرامرزهای اموال فرهنگی گروه به خارجی‌ها، مانع تصاحب فرهنگی شوند.

دیدگاه دومی دربارهٔ فرهنگ وجود دارد که ایدهٔ نخست را رد می‌کند؛ اینکه فرهنگ را می‌توان در تملک داشت. این دیدگاه توسط ژوان‌زانگ، مسافر

چینی تمثیل می‌شود که عازم هند شد و نسخه‌های خطی بودایی را بازگرداند. دانشمندان عرب و ایرانی مترجم فلسفهٔ یونانی، مورد استقبال قرار گرفتند. این کار توسط کاتبان، مدرسان و هنرمندان بی‌شماری صورت می‌گرفت که الهام‌گرفته از جهانی خارج از فرهنگ محلی خود بودند. در زمانهٔ ما، این دیدگاه توسط وله سوینکا و بسیاری از هنرمندان دیگری مورد تأیید قرار می‌گیرد که در پی عواقب استعمار اروپا فعالیت می‌کنند.

فرهنگ برای این شخصیت‌ها نه‌تنها از منابع یک جامعه، بلکه از رویارویی با فرهنگ‌های دیگر ساخته می‌شود. این نه تنها از تجربهٔ زیستهٔ افراد، بلکه از اشکال و ایده‌های عاریه گرفته شده نیز ساخته شده است که به افراد کمک می‌کند تا تجربهٔ خود را به روش‌های تازه درک و بیان کنند. هنگامی‌که از دریچهٔ فرهنگ همچون دارایی دیده می‌شود، این چهره‌ها شاید مزاحم، تصاحب‌گر و حتی دزد به نظر آیند، اما آنها کار خود را با فروتنی و فداکاری دنبال کردند؛ زیرا تعلیم یافته‌اند فرهنگ از طریق گردش و انتشار تکامل می‌یابد. آنها می‌دانستند ایده‌های نادرست مالکیت و دارندگی، محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی را تحمیل می‌کنند و منجر به اشکال بیان بی‌بضاعت می‌شود.

این کتاب نه تجلیل از کتاب‌های بزرگ است و نه دفاع از شریعت غرب. دیدگاه فرهنگ که در اینجا پدیدار می‌شود، آشفته‌تر و به نظر من جالب‌تر است: یکی از تأثیرات دور از چشم که از طریق تماس تجمیع می‌شود، تأثیر نوآوری ناشی از سنت‌های از هم گسیخته است که از خرده‌های بازیابی‌شده به هم پیوسته‌اند. چهره‌هایی که این دیدگاه را ترویج می‌کردند، اغلب ناشناخته بودند و برخی از آنها جز انگشت‌شماری از متخصصان، حتی امروز نیز ناشناخته مانده‌اند. بسیاری از این افراد برای من ناآشنا بودند؛ پیش از آنکه نگاه به فراسوی قوانین تثبیت‌شده را بیاغازم و به قهرمانان این کتاب اجازه دهم مرا به مسیرهای کمتر مورد تردد و راه‌های فرعی پنهان هدایت کنند. آنچه من از آنها آموختم این است؛ اگر بخواهیم گردشگری استثماری را محدود کنیم، از استفاده‌های نامحترمانهٔ فرهنگ‌های دیگر پرهیز و از سنت‌های متخاصم محافظت کنیم. باید زبانی متفاوت از زبان مالکیت و دارندگی بیابیم، زبانی که بیشتر مطابق با نحوهٔ کارکرد فرهنگ باشد.

از دستاورد این آفرینندگان، داستانی نو از فرهنگ پدیدار می‌شود، داستانی از درگیری در میان موانع زمان و مکان، ارتباط‌های شگفت‌انگیز و تأثیرات زیرزمینی. همیشه داستان زیبایی نیست و نباید بدین صورت ارائه شود؛ اما تنها داستانی است که در دست داریم: تاریخ انسان‌ها در مقام گونه‌ای مولد فرهنگ. این داستان ماست.

مقدمه

درون غار شووه،
۵۳ هزار سال پیش از میلاد

مدت‌ها پیش از ظهور انسان بر زمین، غار شووه[۱] در جنوب فرانسه، پر بود از آب. با گذشت زمان، آبْ دره‌های ژرفی در سنگ‌های آهکی شکننده پدید آورد و سپس دره‌ها از آب تخلیه شدند و نظامی از گودال‌های گیر افتاده بر فراز رودخانهٔ آردش۲ به جای گذاشت که جذب بازدیدکنندگان را رقم می‌زد. برای هزاران سال، خانوادهٔ خرس‌ها برای خواب زمستانی به اتاق‌های عمیق آنجا عقب‌نشینی می‌کردند. وقتی خرس‌ها رفتند، گرگی آمد و رفت. یک‌بار بزی در فضای داخلی تاریک قدم نهاد، پرید و به سختی فرود آمد و به درون غار باریکی سر خورد.[۱] با یافتن خود در بن‌بست وحشت کرد، به سرعت از همان راه آمده بازگشت تا دوباره خود را آزاد کرده باشد، به اطراف چرخید و در نهایت کاملاً متوقف شد.

هنگامی که خرس‌ها، گرگ و بز برای همیشه غار را رها کردند، انسان‌ها برای نخستین بار جرأت ورود به غار را پیدا کردند.[۲] آنها مشعل‌هایی برافروختند که شبکهٔ اتاق‌ها را با کف‌های شگفت‌آور یکنواخت و ستون‌های عجیب و غریب رشد یافته از سقف تا زمین را روشن می‌ساخت. آنها توسط هزاران قطره آب شکل گرفته بودند.[۳] نور سوسوکنان مشعل‌ها نیز آثار باقی‌مانده از ساکنان پیشین غار را آشکار می‌کرد. در مقام شکارچیان و گردآورندگان، حاملان مشعل،

۱- Chauvet

۲- Ardèche

خوانندگان خبرهٔ ردپاها بودند. جسد سیصد و شصت کیلویی خرس‌های بالغ، گودی‌هایی پدید آورده بود که در آن می‌خوابیدند و پنجه‌های تیزشان دیوارها را می‌خراشید. گرگ نیز ردپایی از خود به جا گذاشته بود و بدبیاری‌های بز با گام‌های حیرت‌زده روی زمین رسی نرم ثبت شده بود.

انسان‌ها فقط نشانه‌های حیوانات را خوانش نمی‌کردند. آنان به نشانه‌ها افزودند و فرآیندی طولانی برای تبدیل غار به محیطی جدید آغاز کردند.[۴] در برخی موارد آنها همان‌طور که خرس‌ها انجام داده بودند، سطح غار را خراشیده بودند، سنگ آهک فرسودهٔ آن با لایه‌ای از خاک رس پوشانده شده بود و چهره‌های منحصربه‌فرد و صحنه‌هایی با انگشتان یا ابزارهای ساده حکاکی شده بود.[۵] آنها طرح‌های خرس‌ها، گرگ‌ها و بزها را ترسیم می‌کردند که گویی برای احترام به ساکنان پیشین غارند؛ اما حیوانات دیگری را نیز ترسیم کردند ـ پلنگ‌ها و شیرها، ماموت‌ها و نیاگاوها، گوزن شمالی و کرگدن‌ها ـ یا به تنهایی یا در گله‌هایی که از دست شکارچیان گرسنه فرار می‌کنند.

علاوه بر حکاکی‌ها، انسان‌ها با زغال باقی‌مانده از آتش‌های مصرف‌شدهٔ خود، برای ترسیم چهره‌ها و صحنه‌های دقیق‌تر استفاده می‌کردند و گاهی اوقات طرح‌ها را با آمیزه‌ای از خاکستر و گل رس پر می‌کردند. دیوارهٔ غارها صاف نبودند و هنرمندان به ناهمواری‌های آنها نظر می‌کردند، بینندگان را با گله‌ای از اسب‌ها غافلگیر می‌کردند که ناگهان در گوشه‌ای تاخت‌کنان ظاهر می‌شدند. برخی از هنرمندان در دوره‌ای از یک ترکیب‌بندی واحد بهتر ظاهر می‌شدند و پوزهٔ شیر یا یال اسب را با دقت فزاینده‌ای به تسخیر درمی‌آوردند. آنها این نقاشی‌ها را در مکان‌های راهبردی اطراف غار، اغلب بالای دیوارها قرار می‌دادند تا بیش‌ترین تأثیر را بر انسان‌های مشعل‌دار بگذارد، کسانی‌که نقاشی‌ها یک به یک بر آنها آشکار می‌شد، وقتی از میان این فضاهای کم‌نور پیش می‌رفتند.[۶]

برخلاف خرس‌ها، انسان‌ها هرگز در غارها زندگی نمی‌کردند (هیچ‌یک از چاله‌های آتش حاوی استخوان حیوانات یا سایر نشانه‌های آشپزی نیستند). آتش آنها فقط برای روشن‌کردن این فضاها و تولید زغالی استفاده می‌شد که در تزئین غارها به کار رفته بودند. آنها این کار را بیش از ۳۷ هزار سال

پیش آغاز کردند و آن را برای هزاران سال ادامه دادند، با هدایت حسی مشترک در مورد اینکه چگونه حیوانی خاص ـ کرگدن، بزکوهی، ماموت ـ باید ترسیم شود.

سپس ۳۴ هزار سال پیش، بخشی از دامنهٔ کوه فرو ریخت و ورودی غار را مهروموم کرد.[۷] از منظر هنرمندان، هیچ یک از آنها در آن زمان در غار نبودند، این فاجعه‌ای بود که آنها را از کار چند نسل خود باز می‌داشت. از دید ما این قطعه‌ای از اقبال است؛ چون غار را از نسل‌های آیندهٔ حیوانات و انسان‌هایی در امان نگاه داشته بود که به‌واسطهٔ استفادهٔ مداوم، آن را تغییر داده یا تخریب می‌کردند.

غار شووه پویایی مرکزی فرهنگ کارآمد را نشان می‌دهد. در اصل، انسان‌ها شاید الهام‌گرفته از نشانه‌های تصادفی خرس‌ها بودند تا اثر خودشان را در غار برعهده بگیرند؛ اما با گذشت زمان آنها این نشانه‌ها را به هنری عمدی تبدیل کردند که با تداوم قابل‌توجهی از طریق نسل‌ها منتقل می‌شدند. این تفاوت بنیادین میان خرس‌ها و انسان‌ها است: خرس‌ها (و دیگر حیوانات درون غار) از طریق فرآیند تکامل طبیعی توسعه یافتند که برای نخستین بار توسط چارلز داروین بیان شد، روندی به غایت کُند که در صدها هزار و حتی میلیون‌ها سال اندازه‌گیری می‌شود.

البته انسان‌ها نیز در معرض همین روند آهسته قرار دارند؛ اما برخلاف سایر حیوانات، ما فرآیند دوم تکامل را توسعه داده‌ایم، فرایندی براساس زبان و سایر ترفندهای فرهنگی. این فرآیند دوم برای رخ دادن، وابسته به توانایی انتقال اطلاعات و مهارت‌ها از نسلی به نسل دیگر، بی‌نیاز به انتظار داشتن به جهش ژنتیکی بود. این فرآیند انتقالی است که ساختار بیولوژیکی انسان‌ها را تغییر نمی‌دهد یا این کار را به صورت حداقلی انجام می‌دهد؛ اما آنها را قادر می‌سازد تا دانش را گردآوری کنند، آن را ذخیره کنند و با دیگران به اشتراک بگذارند. این فرآیند دوم بی‌نهایت سریع‌تر از بیولوژی است و به انسان‌ها این امکان را می‌دهد تا به یکی از گسترده‌ترین گونه‌های سیارهٔ ما (در کنار میکروب‌ها و کرم‌های خاکی، که زیست توده‌شان از انسان بیشتر است) تبدیل شوند.

ذخیره و انتقال فرهنگی انسان را ملزم می‌کند تا کار ذخیره‌سازی دانش و

انتقال آن به نسل بعدی را از طریق ابزارهایی غیر از DNA انجام دهد. برای این منظور، انسان‌ها ترفندهای یادسپاری، انتقال دانش از طریق آموزش و استفاده از دستگاه‌های حافظهٔ خارجی را توسعه دادند. غار شووه چنین وسیله‌ای بود، مکانی که انسان‌ها نسل به نسل به آن بازمی‌گشتند و روی پروژه‌ای همکاری می‌کردند که هیچ‌کدام از آنها به تنهایی نمی‌توانستند آن را انجام دهند. هر نسل از هنرمندان ترفندهایی آموختند و به کار نسل‌های قبلی ادامه دادند و چیزی را که پیشینیان ساخته بودند بهبود بخشیدند و حفظ کردند که اسلاف‌شان انجام داده بودند. برای ما این ایده وجود دارد که انسان‌ها شاید هزاران سال بر سیستم واحدی از غارها به همان سبک کار کنند که تقریباً تصورناپذیر است؛ اما این انسان‌های نخستین از اهمیت ذخیره و حفظ دانش و انتقال ایده‌ها بسیار آگاه بودند.

چه چیزی از طریق همکاری بینانسلی در مکان‌هایی همانند غار شووه منتقل شد؟ از ابتدا انسان‌ها کاربست، دانش جهان طبیعی و نحوهٔ دستکاری آن، از جمله هنر ساخت ابزار و آتش را انتقال دادند. با گذشت زمان این کاربست رشد کرد و کشت محصولات زراعی و در نهایت فناوری مبتنی بر علم شد. این افزایش کاربست مستلزم نهادهای پیچیده‌تری مانند معابد، کتابخانه‌ها، صومعه‌ها و دانشگاه‌هایی بود که به حفظ این دانش و آموزش آن به دیگران اختصاص داشتند.

اما کاربست چیزی نیست که بر دیوارهای غار شووه ثبت شده باشد: موردی نزدیک‌تر به چیزی بود که ما امروز به عنوان ترکیبی از هنر و مذهب توصیف می‌کنیم. در یکی از اتاق‌ها، هنرمندان غار، جمجمهٔ خرس را بر قطعه‌ای سنگی آشکار قرار دادند، گویی بر محراب، بازمانده‌ای از آیینی که در اینجا اجرا می‌شده است. یکی از نقاشی‌ها قسمت پایینی بدن زنی را به تصویر می‌کشد که با شکلی انسان‌وار حامل سر گاو نری درهم تنیده شده است. این جفت، به وضوح مرتبط به باروری، جهان آفرینندگانش را به همان صورتی بازنمایی نمی‌کنند که دیگر نقاشی‌های غار از گله‌هایی گریزان از دست شکارچیان نشان می‌دهد. اسطوره‌ای را بازنمایی می‌کنند، تصویری که به داستانی واجد اهمیتی ویژه مرتبط می‌شود. آخرین گروه از نشانه‌ها شامل نمادهای انتزاعی است. شاید این نمادها نیز معنای خود را از طریق آیین یا داستان‌هایی به دست آورده

باشند که آنها را بخشی از نظمی نمادین بسیار متفاوت از زندگی روزمرهٔ بیرون غار کرده است.

جمجمه، چهره‌های اسطوره‌ای و نمادهای انتزاعی همگی نشان می‌دهند این غار بخشی از تجربهٔ ویژه‌ای شامل آیین، جلوه‌های نوری و داستان‌ها و همچنین موسیقی بوده است.[۸] فلوت‌ها و سازهای کوبه‌ای در غارهای پیشاتاریخی یافت شده‌اند. برخی نشانه‌های روی دیوارها، شاید مکان‌هایی با جلوه‌های آکوستیک ویژه را نشان دهند، دستورالعمل‌هایی برای جایی‌که خوانندگان و نوازندگان باید در آن قرار گیرند.[۹] انسان‌ها درون غارهایی چون شووه رفتند تا نسخه‌های خودشان از واقعیت را بیافرینند و از زندگی در جهان بیرونی سردرآورند، کشمکش مداوم خود علیه شکارچیان را نیز بر دیوارها به تصویر کشیدند. آنچه این انسان‌ها به غار کشیدند، امید به بهبود کاربست خود نبود. چیزی بود که به پرسش‌های بنیادین وجود آنها پاسخ می‌داد: چرا آنها روی این زمین بودند. چرا آنها خود را در رابطهٔ خاص با حیوانات دیگر یافتند. پرسش‌هایی دربارهٔ تولد و مرگ، منشأها و پایان‌ها و پاسخ به اینکه چرا آنها ظرفیت و نیاز به درک رابطهٔ خود با کیهان داشتند. غار مکانی برای معناسازی انسان‌ها بود. این *کاربست* (دانستن چگونگی) فنی نبود؛ بلکه چیزی بود که می‌توان آن را دانش *چرایی*[۱] نامید.

با گذشت زمان، آنچه در غارها با نقاشی‌ها، نمادها و آیین‌ها آغاز شد، به شیوه‌های دیگری تبدیل شد. افزایش کاربست به انسان امکان ساخت خانه‌های دست‌ساز را داد که برخی از آنها برای سرپناه مورد استفاده قرار می‌گرفتند، در حالی‌که برخی دیگر به مکان‌هایی تبدیل شدند که انسان فقط در مناسبت‌های خاص برای اجرای آیین‌ها (معابد و کلیساها)، اجراها (تئاترها، سالن‌های کنسرت) و داستان‌سرایی ملاقات می‌کردند. همان‌طور که کاربست بیشتری را توسعه می‌دادیم، راه‌های جدیدی از ادراک جایگاه خودمان در جهان و معنا بخشیدن به وجودمان گسترش دادیم.

***

۱ـ know why دانش فنی یا فناوری با قابلیت توسعه است در مقابل know how (کاربست) که دانش فنی در حد مونتاژ یا در حد همان توان ساخت اولیه است.

از دیدگاه امروز ما، داستان کاربست مربوط به ابزار، علم و فناوری، توانایی درک و دستکاری جهان طبیعی است. داستان دانستن چرایی به تاریخ فرهنگ، به مثابهٔ فعالیتی معناساز مربوط می‌شود. این حوزهٔ علوم انسانی است.

هزاران سال پس از رانش زمین در شووه، گروه دومی از انسان‌ها موقتاً وارد غار شدند، شاید از طریق لغزش گِلی دیگر. این گروه دوم از انسان‌ها بسیار متفاوت از هنرمندان اصلی غار بودند که هزاران سال از آنها جدا شده بود. این تازه‌واردان از فرهنگی متفاوت، با اسطوره‌ها، داستان‌ها، آیین‌ها، نمادها و روش‌های متفاوت در درک جهان، احتمالاً به اندازهٔ ما از نقاشی‌های استادانه‌ای مبهوت شده‌اند که توسط پیشینیان دور خود ساخته شده بودند؛ اما چیزی آنها را به سوی غار کشاند. آنها باید سعی به تفسیر چیزی کرده باشند که دیده بودند و درک فرهنگی‌شان از این بقایای نامفهوم از گذشته‌های دور را کسب کنند. به احتمال زیاد حتی کار را در غار ادامه دادند، تزئینات خود را به تزیینات موجود افزودند.

سپس لغزش دوم غار برای ۲۸ هزار سال آینده آن را مهروموم کرد و ثروتش را پنهان کرد؛ اما در عین حال محافظت هم کرد تا اینکه در سال ۱۹۹۴ میلادی توسط تیمی از کاوشگران آماتور به رهبری ژان‌ماری شووه[1] کشف شد که اکنون غار به نام او نام‌گذاری شده است.

رانش زمین یادآور شکنندگی انتقال فرهنگی است که معمولاً به خط ارتباطی پیوسته‌ای از نسلی به نسل دیگر بستگی دارد. برخلاف تکامل بیولوژیکی که به کندی حرکت می‌کند؛ اما تغییرات تطبیقی را دائماً در DNA حفظ می‌کند، انتقال فرهنگی به حافظهٔ ساخته‌شده توسط انسان و ترفندهای آموزشی بستگی دارد. این ترفندها و نهادهایی که در آنها تمرین می‌شوند، زمانی می‌توانند به‌آسانی به انحطاط کشیده شوند که مردم علاقهٔ خود را به آنها از دست می‌دهند یا توسط نیروی خارجی نابود شوند. اگر خط انتقال قطع شود، خواه به دلیل رانش زمین، تغییر آب‌وهوا یا جنگ، دانش از بین می‌رود. ناپدید می‌شود مگر اینکه ردی مانند نقاشی‌های غار وجود *داشته باشد*، برخی مواد باقی‌مانده به افراد متأخر کورسویی دربارهٔ چیزی می‌دهد که زمانی برای

۱- Jean_Marie Chauvet

انتقال به نسل‌های بعدی در نظر گرفته شده بود. تزئینات غار تنها قطعاتی از فرهنگ بزرگ‌تر است، قطعاتی بی‌توضیح. آنچه گم شده است، انتقال فرد به فرد داستان‌ها، اجراها، آیین‌ها و اسطوره‌هاست که به این آثار اهمیت کامل می‌دهد؛ اما آثار از هیچ بهترند. آنها به گروه دوم انسان‌ها ـ و گروه سوم، یعنی ما ـ اجازه دادند تا نگاهی اجمالی به زمان‌های پیش‌تر داشته باشند.



نقش نگاتیو از یک دست «رنگ‌پاشی‌شده» درون غار شووه. دارای امضای فردی متمایز است. (اعتبار عکس: کلود والت)

در برخی موارد هنرمندان غارنشین دست‌های خود را در خاک رس یا رنگ فرو می‌کردند و نشانه‌های خود را روی دیوارها به جای می‌گذاشتند. شاید به یاد نشانه‌های خرس در گذشته. در موارد دیگر دورِ دستی قرار گرفته بر صخره را «رنگ‌پاشی» کردند و طرح کلی آن را به وضوح برپاشدهٔ جدا از بقیه رها کردند. برخی از این دورِ دست‌ها به اندازهٔ کافی متمایز هستند که می‌توان آنها را به یک شخص منتسب کرد. آنها چیزی فردی بیان می‌کنند: *من اینجا بودم. من در ساختن این جهان نمادین مشارکت داشتم. من این اثر را برای آینده می‌گذارم.*

تجربهٔ گروه دوم از انسان‌ها در یافتن ورود به غار شووه از جنبهٔ مهم دیگری از انتقال فرهنگی صحبت می‌کند: بازیابی. از زمان شووه، غارها، معابد و کتابخانه‌های بی‌شماری، چه در اثر بلایای طبیعی و چه در اثر بلایای انسانی، ویران شده‌اند. با هر اقدام تخریب، یک خط انتقال فرهنگی قطع می‌شد، گاهی تنها پس از وقفه‌ای طولانی از سر گرفته می‌شد، اصلاً اگر رخ می‌داد، به آن معنی که انسان‌ها بارها و بارها تجربه‌ای مشابه تجربهٔ گروه دوم بازدیدکنندگان غار، مواجهه با بقایای فرهنگ فراموش‌شده را تجربه کردند. معلوم شده است این تجربه، گسترده و به‌طرز شگفت‌انگیزی مولد است. بخش اعظم مصر باستان در سایهٔ اهرام بزرگی رخ داد که در گذشته‌های دور برپا شده بودند. ادبای چینی حرمت دوران طلایی سلسلهٔ ژو[۱] را نگه داشتند. آزتک‌ها[۲] به ویرانه‌های معابدی احترام گذاشتند که در حوزهٔ مکزیک با آنها برخورد کردند. ایتالیایی‌های عصر مدرن مجذوب پمپئی[۳] ویران‌شده توسط آتشفشانی شده‌اند که شهر را زیر خاکستر خود نیز حفظ کرده بود. نگاه به گذشته، تلاش برای درک و حتی احیای آن، اغلب به نوآوری‌ها و انقلاب‌های شگفت‌انگیزی منجر شده است ـ حتی واژهٔ «انقلاب» در اصل به معنای «بازگشت» بوده است.

اتفاقاً علوم انسانی به عنوان رشته‌ای ظهور یافت که میل به احیای گذشته‌ای تازه بازیابی شده ـ بیش از یک بار ـ دارد. پژوهشگر هان یو[۴] (۸۲۴ـ۷۶۸) در چین بودیسم را رد کرد و از بازگشت به کلاسیک‌های کنفوسیوس حمایت کرد که به نظر او نمونهٔ بارز آن گم شده بود.[۱۰] برای او و دیگران، وظیفهٔ احیای این متون قدیمی به معنای آن بود که رشته‌ای جدید و کلی از برداشت، تفسیر و تدریس مستلزم نهادی‌شدن است. ابن‌سینای فیلسوف (۱۰۳۷ـ۹۸۰) در خاور نزدیک بخشی از جنبشی بود که برای ترجمه و تفسیر متون دوران پیش از اسلام، از جمله فلسفهٔ یونان، سنتز جدیدی از اشکال متفاوت از دانش در زمینهٔ اسلام آفریدند.[۱۱]

چیزی مشابه در اروپا رخ داد، زمانی‌که گروه کوچکی از شاعران و

۱- Zhou
۲- Aztecs
۳- Pompeii
۴ـ Han Yu

دانشمندان ایتالیایی شروع به جستجوی نسخه‌های خطی کلاسیک کردند، برخی از آنها از طریق مفسران عرب به ایتالیا راه یافته بودند. این ایتالیایی‌های کنجکاو به‌آرامی جهان گمشده‌ای را کشف کردند (یعنی گمشده برای آنها)، دست‌نوشته‌های قدیمی را جستجو و ویرایش کردند و از آموخته‌های‌شان برای تغییر فرهنگ خود استفاده کردند. پژوهشگران بعدی این وقفه را با نام‌گذاری دورهٔ میانی مشخص کردند و آن را قرون وسطی نامیدند، عصری که دانش کلاسیک از بین رفت و به دنبال‌ش تولد دوبارهٔ آن یا رنسانس آمد. آنچه این اصطلاحات را مبهم می‌سازد، این است که رنسانس ایتالیایی زمان استثنایی برای تولد دوباره نبود؛ بلکه صرفاً رویارویی دیگری با تکه‌های ناشناختهٔ گذشته بود و اینکه بازیابی‌ها حتی در دوران به اصطلاح قرون وسطی یا تاریکی رخ داده بود. تاریخ فرهنگی متشکل از وقفه‌ها و بازیابی‌های تمام راه است.

این کتاب داستان فرهنگ را با تمرکز بر تأثیر متقابل ذخیره، از دست دادن و بازیابی روایت می‌کند که به نوبهٔ خود به معنای تمرکز بر مکان‌ها و نهادهای خاص معناسازی است، از نخستین نشانه‌های به جا مانده از انسان‌ها در مکان‌هایی همانند غار شووه تا فضاهای فرهنگی ساخت بشر همانند اهرام مصر و تئاترهای یونانی، صومعه‌های بودایی و مسیحی، شهر جزیره‌ای تنوچتیتلان[۱] (مکزیک)، *استودیلی*[۲] ایتالیایی و سالن‌های پاریسی و همچنین مجموعه‌ها، اتاق‌خلوت‌های کنجکاوی و موزه‌هایی که اگر هوس گذشته به سرمان زده باشد، امروز می‌توانیم از آنها دیدن کنیم. همه به عنوان نهادهایی خدمت می‌کردند که در آن هنر و دانش اومانیستی تولید، حفظ، تغییر و به نسل بعدی منتقل شد.

این نهادها براساس ترفندهای ذخیره‌سازی متفاوتی ساخته شده‌اند، از مجسمه‌سازی و نقاشی گرفته تا داستان‌گویی، موسیقی، آیین‌ها و همچنین آنچه مسلماً قوی‌ترین آنها بوده است: نوشتن. توسعهٔ فناوری‌های مختلف نوشتاری منجر به آفرینش مدارس کتاب‌نویسی بین‌النهرینی و مصری، کتابخانه‌های عربی، اسکریپتوریای[۳] («مکان‌های نوشتن») قرون وسطایی،

۱- Tenochtitlan

۲- Studioli

۳- Scriptoria

مجموعه‌های رنسانس، دایره‌المعارف‌های روشنگری و اینترنت شد. چاپ ابتدا در چین توسعه یافت و سپس در شمال اروپا دوباره اختراع شد، به وسیله‌ای برجسته برای افزایش دسترسی به داستان‌های نوشتاری تبدیل شد و امکان انتشار گستردهٔ تصاویر را نیز فراهم کرد؛ اما در کنار نوشتن و چاپ، سنت‌های شفاهی و شبکه‌های دانش غیررسمی تا عصر ما ادامه یافتند و روش دوم و مهمی را برای انتقال دانش به نسل بعدی ارائه کردند.

مهم نیست این حافظه و ترفندهای ذخیره‌سازی چقدر خوب بودند، ابژه‌ها و شیوه‌های فرهنگی همچنان گم می‌شدند، از بین می‌رفتند یا رها می‌شدند و نسل‌های بعدی را وادار می‌کرد تا عبارات فرهنگی را معنا کنند که دیگر درک نمی‌کردند یا تنها به‌طور جزیی و ناکافی حفظ شده بودند. نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر چنین انحطاط و از دست‌دادنی با هر نسل جدید، باورهای اشتباه دربارهٔ گذشته، سوءتفاهمی گسترده بود.

اما وقفه‌ها و اشتباهات در انتقال، اگرچه مسلماً اسفناک بودند؛ اما مانع از تکامل فرهنگ نشدند. در واقع آنها می‌توانند کاملاً سازنده باشند و منجر به خلاقیت‌های جدید و بدیع شوند. درست همان‌طور که سازگاری بیولوژیکی با خطاها(ی تصادفی) در توالی‌های ژنتیکی پیش می‌رود، پس سازگاری فرهنگی نیز از طریق خطاهای انتقال پیش می‌رود. این خطاها روشی هستند که در آن فرهنگ آزمایش می‌شود و به نسل‌های جدید اجازه می‌دهد تا نگرانی‌های خود نسبت به گذشته را مطرح کنند و فوریت به ادامهٔ آن را تزریق کنند.

اگر یکی از درام‌های انتقال فرهنگی حفظ، از دست دادن و بازیابی(اغلب مستعد خطا) بوده است، درام دیگر تعامل میان فرهنگ‌ها بوده است. چنین تعاملاتی با جنگ و تهاجم و همچنین از طریق تجارت و مسافرت ایجاد و به شکل‌های جدیدی از فرهنگ منجر می‌شد. برخی از بزرگ‌ترین تمدن‌ها با وام‌گیری از دیگران توسعه یافتند، مانند زمانی‌که پادشاهی هندی هنر برپایی ستون‌ها را از ایران وارد کرد، زمانی‌که رومی‌ها ادبیات، تئاتر و خدایان را از یونان وارد کردند، زمانی‌که چینی‌ها به جستجوی کتاب مقدس بودایی در هند رفتند، زمانی که دیپلمات‌های ژاپنی به چین رفتند تا دربارهٔ متون، سبک‌های معماری و اشکال جدید جنگ بیاموزند. هنگامی‌که اتیوپیایی‌ها داستانی

بنیادی مرتبط با کتاب مقدس عبری و مسیحی را اختراع کردند و زمانی‌که آزتک‌ها از فرهنگ‌های پیشین مورد مواجهه در حوزهٔ مکزیک وام گرفتند.

هنگامی‌که مزایای تعامل بینافرهنگی آشکار شد، برخی از حاکمان آینده‌نگر آگاهانه آن را تشویق کردند، از جمله امپراتوران ژاپن که مأموریت‌های دیپلماتیک به چین را رقم زدند و هارون‌الرشید از بغداد، دانش را از سراسر دریای مدیترانه و خاور نزدیک به جایی جذب کرد که آن را دارالحکمه خود می‌نامید. همهٔ این نمونه‌های وام‌گیری فرهنگی با سوءتفاهم‌ها و خطاهایی همراه بود؛ اما اینها اغلب سوءتفاهم‌های مولد بودند که به اشکال جدیدی از دانش و معناسازی منجر شدند.

برخوردهای فرهنگی نگران‌کننده‌تر، همچنین منجر به تخریب، سرقت و خشونت شد. این امر به‌ویژه در مورد ظهور امپراتوری‌های استعماری اروپایی بود که بخش‌های مختلف جهان را وادار به تماس با غریبه‌هایی کردند، کسانی‌که هدف‌شان استخراج نیروی کار و منابع آنها، از جمله منابع و نیروهای فرهنگی بود؛ اما علی‌رغم خشونت گسترده‌ای که معمولاً با تماس‌های فرهنگی همراه بود، فرهنگ‌هایی تحت حمله، راهبردهای شگفت‌انگیزی از مقاومت و تاب‌آوری را توسعه دادند و سرعت سریع انطباق فرهنگی در مقابل سیر آهسته و دردناک تکامل بیولوژیکی را نشان می‌دادند.

تاریخ فرهنگ ترسیم‌شده در این صفحات، امروز برای ما درس‌های زیادی دارد. از برخی جهات، ما بیش از هر زمان دیگری مشتاق ردیابی و بازیابی دانش از گذشته‌های دور هستیم، حتی زمانی‌که بناهای تاریخی مهم با بسامد فزاینده‌ای از طریق نیروهای محیطی، بی‌توجهی یا تخریب عمدی از بین می‌روند. فناوری‌های جدید ذخیره‌سازی، حفظ متون، تصاویر و موسیقی را با حداقل هزینه ممکن می‌سازد و رسانه‌های اجتماعی مانند فیس‌بوک، توییتر و یوتیوب اشتراک‌گذاری این محتوای ذخیره‌شده را گسترده‌تر از همیشه ساده‌تر کرده‌اند. پیش از این هرگز مصنوعات و شیوه‌های فرهنگی تولیدی به این راحتی در دسترس مردم نبوده‌اند که اکنون هستند.

با این حال در میان این وفور دیجیتالی محتوای فرهنگی، قالب‌های

فایل قدیمی‌تر، وب‌سایت‌ها و کل پایگاه‌های اطلاعاتی با سرعت وحشتناکی خوانش‌ناپذیر می‌شوند و این پرسش را مطرح می‌کند که آیا واقعاً ما در حفظ گذشته بسیار بهتر از اجدادمان هستیم. در حالی که فناوری‌های ذخیره و توزیع فرهنگی تغییر کرده‌اند، قوانین حاکم بر نحوهٔ عملکرد فرهنگ – نحوهٔ نگهداری، انتقال، مبادله و بازیابی آن – تغییر نکرده است. تأثیر متقابل حفظ و نابودی، از دست دادن و بازیابی، خطا و سازگاری در جهانی بی‌وقفه ادامه دارد که تقریباً همه فرهنگ‌های بشری را در تماس دائمی قرار داده است. ما بیش از هر زمان دیگری بر سر گذشته و معنای آن، بر سر این می‌جنگیم که چه کسی مالک فرهنگ است و چه کسی به آن دسترسی دارد.

در بحث‌های‌مان بر سر اصالت و یکپارچگی، تخصیص و آمیختگی، گاهی فراموش می‌کنیم فرهنگ یک دارایی نیست؛ بلکه چیزی است که به ارث می‌بریم تا دیگران شاید از آن به روش خود استفاده کنند. فرهنگ پروژهٔ بازیافت گسترده است که در آن قطعات کوچکی از گذشته بازیابی می‌شوند تا راه‌های جدید و شگفت‌انگیزی برای معناسازی ایجاد کنند. این کتاب از سلطانی می‌گوید که ستونی باستانی را دزدید که قرار بود پیدا شود. از باستان‌شناس عربی که ملکه‌ای مصری را بیرون آورد که قرار بود از تاریخ پاک شود. از خلیفهٔ گردآورندهٔ دانش که برایش مهم نبود چه کسی آن را تولید کرده است. از مرد یونانی که داستانی دروغین از یونان اختراع کرد و مرد رومی که داستانی دروغین از روم اختراع کرد. ملکهٔ اتیوپیایی که از ده فرمان برای بیان داستان جدیدی از مبدأ استفاده کرد. این قسمت‌های مثال‌زدنی در تاریخ فرهنگی، همگی انسان‌هایی را نشان می‌دهند که در کار دشوار معناسازی دست خود را به فرهنگ آلوده کردند. چگونه باید آنها را به خاطر بسپاریم و قضاوت کنیم؟

فراتر از همه با تواضع. از زمان غار شووه، چیزهای زیادی آفریده شده است و بسیار اندک باقی مانده است، اغلب به دلیل گستاخی نسل‌های بعدی که آثار و اقدامات فرهنگی گران‌بها را نادیده گرفتند؛ زیرا آنها با آرمان‌های مذهبی، اجتماعی، سیاسی یا اخلاقی لحظه مطابقت نداشتند. آیا بهتر عمل خواهیم کرد؟ آیا اجازه خواهیم داد طیف وسیع‌تری از بیان فرهنگی نسبت به آنها رشد کند؟ درس اصلی تاریخ فرهنگی این است که ما نیازمند تعامل با گذشته و یکدیگریم تا فرهنگ‌ها علی‌رغم خطاها، عدم درک و

تخریب‌هایی به پتانسیل کامل خود برسند که اغلب با چنین تعاملی همراه‌اند. اگر بخواهیم فرهنگ‌ها را از گذشته یا از یکدیگر جدا کنیم، آنها را از اکسیژنی محروم می‌کنیم که آنها را زنده نگه می‌دارد.

همهٔ آفرینندگان اعتماد خود به آینده را بر اعتمادورزی می‌گذارند که آینده، آثارشان را تخریب خواهند کرد، با وجود تفاوت‌ها در ارزشی که می‌دانند ناگزیر به وجود می‌آیند. *فرهنگ: داستان ما* قصد دارد به خوانندگان خود تنوع خیره‌کننده‌ای از آثار فرهنگی را ارائه دهد که ما به عنوان یک گونه آفریده‌ایم، به این امید که میراث مشترک انسانی خود را به نسل بعدی و فراتر از آن منتقل کنیم.

فصل نخست

ملکه نفرتیتی و خدای بی‌چهره‌اش

محمد السنوسی[1] نخستین کسی بود که او را دید. درست پس از تعطیلی ناهار، محمد و کارگرانش نیم‌تنۀ پادشاهی را کاوش کرده بودند که به شدت آسیب دیده بود و شواهدی از قطعات شکنندۀ دیگر در آن نزدیکی یافته بودند. واضح است آنها به مکانی غیرعادی ضربه زده بودند. السنوسی به عنوان محتاط‌ترین و ماهرترین حفار، سایر افراد را به جایی دیگر فرستاد، از ترس اینکه مبادا به مجسمه‌های ظریف مدفون‌شده آسیبی وارد کنند و به تنهایی ادامه داد. اتاق مملو از صد سانتیمتر آوار بود که السنوسی اکنون با احتیاط آنها را پاک می‌کرد، همان‌طور که پیش‌تر بارها این کار را انجام داده بود. با پوشیدن تونیک عریض همیشگی‌اش که زمانی سفید بود؛ اما حالا نشانه‌هایی از استفادۀ بسیار رویش دیده می‌شد و کلاهی که سر بزرگش را پوشانده بود و موهای سیاهش را کاملاً کوتاه کرده بود، به‌آرامی راه خود را به سمت دیوار شرقی اتاق در پیش گرفت و چند قطعه پیدا کرد.[1]

السنوسی و کارگران سپرده‌شده به او، وقتی با بقایای مجموعه‌ای عظیم روبه‌رو شدند که نشان از گنجینه‌ای شامل مجسمه‌ها، پیکره‌ها و نقوش برجسته بود، بیش از یک سال در منطقه حفاری می‌کردند. اتاق کوچکی که السنوسی در آن کار می‌کرد، به نظر تعداد غیرمعمولی از آنها را در خود جای داده بود و نزدیک به هم جمع شده بودند. پس از برخورد با تکه‌های

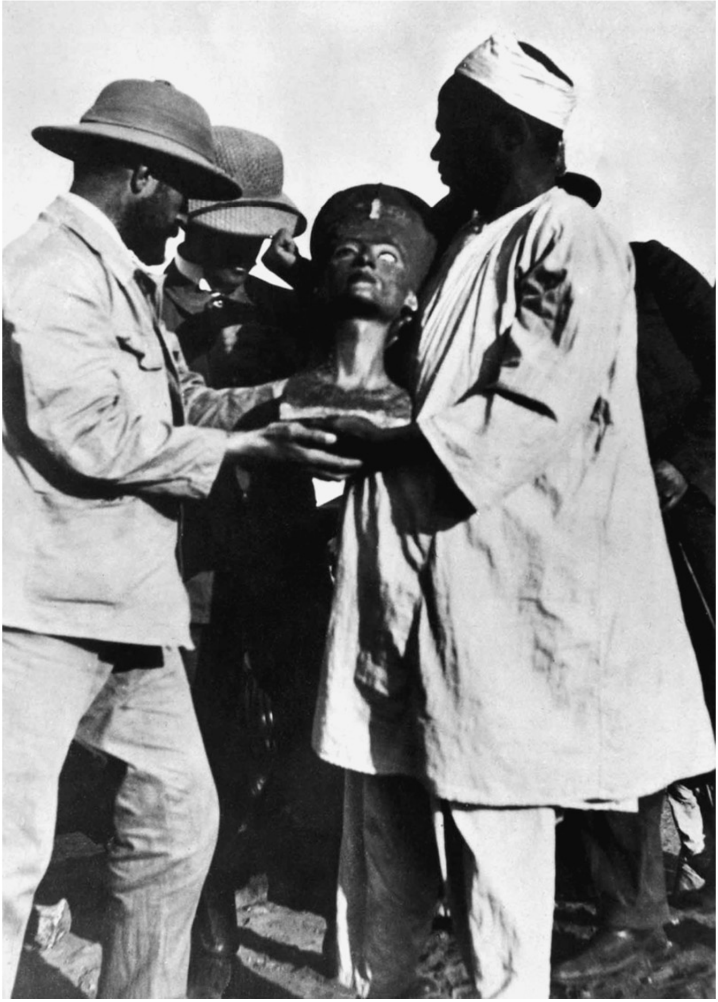
۱ـ Mohammed es_Senussi

کوچک‌تر مدفون در گل‌ولای خشک، او به گردن مجسمه‌ای در ابعاد واقعی با رنگ‌های بسیار سرزنده برخورد کرد.

السنوسی بیل خود را کنار گذاشت و با دستانش ادامه داد. به‌خصوص دست‌های او ظریف نبودند و متعلق به مردی حیرت‌انگیز و بلندقد بودند؛ اما السنوسی می‌توانست ظرافت فوق‌العاده‌ای در رسیدگی به خرده‌های شکننده نشان دهد. او بر خاک زانو زد و اجازه داد انگشتانش مسیر خود را در اطراف این مجسمه احساس کنند. به‌آرامی تاجی مخروطی شکل ظاهر شد.

حفاری مجسمه دشوار بود؛ چرا که قطعات دیگری در نزدیکی مدفون بودند و ابتدا باید آنها برداشته می‌شدند، اما در نهایت السنوسی توانست پی به نیم‌تنهٔ زنی ببرد که رو به زمین دراز کشیده بود. وقتی مجسمه را از روی زمین بلند کرد و آن را برگرداند، توانست به صورتش بنگرد: نخستین کسی که چنین کرد، در حدود ۳۲۴۴ سال پیش می‌زیست. یک مدخل مجله از ۶ دسامبر ۱۹۱۲، خاطرنشان می‌کند «رنگ‌ها به‌نظر می‌رسند به‌تازگی اعمال شده‌اند. کار بدیع. تلاش برای توصیف آن فایده ندارد: شما باید آن را ببینید.»[۲]

آنچه السنوسی دید، چهره‌ای متقارن و شگفت‌انگیز بود، با رنگ پوست برنزی، گونه‌های برجسته، چشم‌های بیضوی و لب‌های پر، اما به‌وضوح کشیده. در اطراف دهان چین‌های خفیفی وجود داشت که برای لبخند کافی نبود. نیم‌تنه تقریباً به‌طور معجزه‌آسایی حفظ شده بود و آسیب جزیی به گوش‌ها وارد شده بود و یکی از چشم‌ها گم شده بود. هیچ نامی روی نیم‌تنه وجود نداشت؛ اما تاج سلطنتی نشان می‌داد که السنوسی ملکه‌ای را در آغوش گرفته است. پس از صدا زدن دیگران توسط السنوسی برای بازرسی یافته‌اش، عکسی گرفته شده که نشان می‌دهد او ملکه را در آغوش گرفته است، دستی وزن ملکه را نگه می‌دارد، دست دیگر به‌دقت سر بزرگش را در تعادل حفظ می‌کند و با ابراز غرور و مراقبت شدید به گنج خود می‌نگرد. ملکه نگاهش را برنمی‌گرداند؛ اما با آرامش به دوردست‌ها نگاه می‌کند، ظاهراً از هیجانی آشفته نیست که به پا کرده‌است و از این واقعیت ناآگاه است که او مشهورترین چهرهٔ دوران باستان است یا به زودی تبدیل به آن می‌شود.



السنوسی نیم‌تنهٔ نفرتیتی را چون گهواره به آغوش دارد که به‌تازگی در محوطهٔ توتموس مجسمه‌ساز کشف کرده بود. (UNIVERSITÄTSARCHIV, UNIVERSITÄT FREIBURG)

این مجسمه بخشی از معمایی در جریان بود. در العمران[۱]، در فاصله‌ای برابر از دو شهر بزرگ مصر باستان، ممفیس[۲] در شمال و تبس[۳] در جنوب یافت شد. ویرانه‌ها مدت‌ها نادیده گرفته شده بودند؛ زیرا در مقایسه با اهرام بزرگ جیزه[۴]، نزدیک ممفیس یا کاخ‌ها و معابد تبس ناچیز بودند. اما به‌تدریج در طول یک قرن گذشته، پایه‌های ساختمان‌ها و گورها کشف شد و باستان‌شناسان پیشنهاد کردند زمانی شهری بزرگ در اینجا وجود داشته است، ولو کسی نام شهر را نمی‌دانست.[۳] معابد و مجسمه‌های همچون مجسمهٔ حفاری‌شده توسط السنوسی نشان می‌داد این شهر سکونتگاه پادشاه و ملکه‌ای بوده است. سرانجام پس از سال ها جستجو، کتیبه‌هایی پیدا شد که نشانگر نامی بود. نیم‌تنهٔ ملکه نفرتیتی[۵]، بانوی متانت، علیاحضرت، معشوقهٔ مصر علیا و سفلی و همسر پادشاه آمن‌هوتپ چهارم[۶] را به تصویر می‌کشد. این ملکهٔ مرموز که بود؟

مصریان سوابق پادشاهان و ملکه‌های خود را نگه داشته بودند؛ اما نه نفرتیتی و نه آمن‌هوتپ چهارم را نمی‌توان به‌درستی در آنها شناسایی کرد. با ادامهٔ حفاری‌ها، پازل‌های بیشتری پدیدار شد. شهر باید به‌سرعت و با استفاده از خشت ساخته شده باشد، به همین دلیل مقدار کمی از آن باقی‌مانده بود. در ظاهر توسط همان افرادی رها شده بود که آن را ساخته بودند. این واقعیت به همان اندازه اسرارآمیز بود که مجسمه‌هایش، مانند مجسمهٔ نیم‌تنهٔ نفرتیتی، شبیه هیچ‌چیز یافت شده‌ای در مصر باستان نبود. چرا یک چشم از چهرهٔ بی‌نقص او گم شده بود؟ قیمتی برای بازیابی آن گذاشته شد؛ اما نه السنوسی و نه هیچ کس دیگری هرگز آن را نیافتند.

به شتاب چیزی تا اندازه‌ای روشن شد: السنوسی راه خود را به اتاق انبار مجسمه‌سازی حفر کرد. مجسمه‌سازان در مصر باستان کار خود را امضا نمی‌کردند؛ اما برچسب نام یافت‌شده روی تسمه‌ای در این ترکیب، هویت

۱ـ AlAmarna
۲ـ Memphis
۳ـ Thebes
۴ـ Giza
۵ـ Nefertiti
۶ـ Amenhotep IV

مالک را به عنوان یک توتموس[۱] شناسایی کرد و او را به هنرمندی نادر تبدیل می‌کرد، هنرمندی از دوران باستان، شناخته‌شده برحسب نام برای ما. با قضاوت براساس اندازهٔ ترکیب او، توتموس به خوبی تثبیت شده بود. دیواری کل محوطه را احاطه کرده بود که تنها از طریق دروازه‌ای دسترس‌پذیر بود که شاید محافظت می‌شد. این مجموعه شامل حیاطی بخشنده و دست و دلباز بود که دسترسی به چند ساختمان، از جمله کارگاه‌ها و محله‌های زندگی تنگ و باریک برای کارآموزان را فراهم می‌کرد. چشمگیرترین محل، مکان زندگی توتموس و خانواده‌اش بود که به باغی با چاهی بزرگ پیش می‌رفت که در این سرزمین خشک حیاتی بود. درست در کنار اتاق‌های نشیمن انبار غله بود، با چهار مخزن برای نگهداری جو و گندم. این غلات بیش‌تر از تغذیهٔ اعضای خانواده و کارگاه در طول سال بودند. در اقتصادی بدون پول، غلات می‌توانست به‌عنوان ذخیره‌ای از ثروت عمل کند، همانند طلا که کم و بیش با هر چیزی مبادله می‌شود.[۴]

یکی دیگر از نشانه‌های برجستگی توتموس، محل مجتمع او بود، دور از رودخانهٔ نیل با اسکله‌های شلوغش. پشت اسکله‌ها محل نگهداری کالاهای مختلف مانند گندم، جو، آبجو و گاو بود که با قایق به آنجا می‌رسید. سپس قسمتی از شهر که بیشتر با کارگاه‌ها، مملو از جمعیت می‌شد، ولو محوطهٔ توتموس در میان آنها نبود. توتموس در منطقهٔ آرام‌تر و مسکونی دورتر، کمابیش در حومهٔ شهر می‌زیست. فراتر از کارگاه او، با مقداری فاصله، روستاهای کارگری قرار داشتند، در نزدیکی معادنی که کار سنگین تراش سنگ در آنجا انجام می‌شد. با توجه به اینکه مجسمه‌های دیگری از نفرتیتی در کارگاه توتموس پیدا شد، واضح بود او از حمایت خاص ملکه بهره‌مند بود. از طریق کار صبورانهٔ حفارهایی مانند السنوسی، یکی از غیرعادی‌ترین قسمت‌های تاریخ مصر کم‌کم آشکار شد.

نفرتیتی و آمن‌هوتپ ۳۲۰ کیلومتر به سمت جنوب، در تبس (الأقصر[۲] امروزی) بزرگ شده بودند که در آن زمان یکی از بزرگ‌ترین شهرهای جهان بود و حدود ۸۰ هزار نفر جمعیت داشت. شهر منطقهٔ مرکزی و حیاتی جنوبی

۱ـ Thutmose
۲ـ Luxor

مصر را نشان می‌داد که از دهانهٔ نیل در شمال، حدود هزار و سیصد کیلومتر از بالای رودخانه تا تبس در جنوب امتداد داشت. تبس که زمانی صرفاً پایگاه تجاری با سودان بود، چند نسل پیش از نفرتیتی به پایتخت تبدیل شده بود و دارای معابد بزرگ با ستون‌های غول‌پیکر و خیابانی عمود بر هم با ردیف‌هایی از ابوالهول‌ها[۱] بود. آن سوی رودخانه از شهر، درهٔ پادشاهان[۲] بود، جایی‌که فراعنه و اشراف برای صدها سال در آنجا دفن شده بودند. از نظر نفرتیتی و آمن‌هوتپ، بزرگ شدن در تبس به معنای بزرگ شدن در میان بناهای تاریخی گذشته، دیرآمدگان به تاریخ بود.

اگر تاریخ باستان در همه جای تبس وجود داشت، این در مقایسه با انتهای شمالی مصر، در جیزه هیچ بود، جایی‌که پادشاهان پادشاهی قدیم، سه هرم غول‌پیکر خود را ساخته بودند، یکی از آنها توسط ابوالهول بزرگی، در طول هزار سال محافظت می‌شد. در واقع نزدیک به همه چیز در مورد مصر به‌گونه‌ای طراحی شده بود که فرد، سنگینی گذشته را احساس کند. بیش از هر فرهنگ دیگری، مصر منابع عظیم خود را در سرپیچی از زمان سرمایه‌گذاری کرده بود. نه تنها فراعنه، بلکه اشراف و هر کسی که واقعاً می‌توانست به آن بپردازد، چشم به ابدیت دوخته بود (دربارهٔ اشتیاق‌های مردم عادی، کسانی‌که معابد و اتاق‌های دفن را ساخته‌اند، اطلاعات کمی در دست است). اتاق‌های دفن پنهان در اعماق اهرام و مقبره‌های حکاکی‌شده در کوه‌ها با هر چیز ممکن مفید در آینده، از غذا گرفته تا همراهان زن برهنه تجهیز شده بودند.[۵] برای اطمینان، دفن و به یاد آوردن مرده چیزی است که همهٔ جوامع انسانی به آن دست یازیده‌اند؛ اما در مصر، مردگان نه تنها به خاک سپرده می‌شدند و به یادگار می‌ماندند، بلکه حفظ هم می‌شدند.

پدر آمن‌هوتپ، آمن‌هوتپ سوم، نمایندهٔ معمولی این پرستش گذشته بود. او وارث مصری یک‌پارچه با انبوهی از ایالات دست‌نشانده بود که تا بین‌النهرین می‌رسید. آمن‌هوتپ سوم با منابع عظیمی تحت فرمانش، پروژهٔ ساختمانی بلندپروازانه‌ای با محوریت مجموعهٔ معبد بزرگ و باستانی کارناک[۳]

۱ـ Sphinxes
۲ـ Valley of Kings
۳ـ Karnak

به راه انداخت.[۶] او برخی از قسمت‌های آن را مرمت کرد ـ مرمت یکی از خواسته‌هایی بود که برای بناهای تاریخی گذشته تا زمان حال مقرر می‌شد.[۷] آمن‌هوتپ سوم که به مرمت ساده اکتفا نکرده بود، معابد دیگر و به سبک بسیار عظیم‌تر از جمله معبد باستانی الأقصر با ستون‌بندی عظیمش بازسازی کرد.

هنگامی‌که آمن‌هوتپ سوم در سال ۱۳۵۱ پیش از میلاد درگذشت، پسرش آمن‌هوتپ چهارم، پیش از به تخت نشستن، بر مومیایی کردن و تشریفات دفن پدرش همان‌طور که لازم بود ریاست می‌کرد. سپس با نفرتیتی ازدواج کرد و او را به عنوان همسر اصلی خود برگزید. برای فراعنه، ازدواج سیاست بود و در گذشته بسیاری از فراعنه با خواهران یا سایر اقوام خویش به عنوان همسران اصلی‌شان ازدواج می‌کردند؛ علاوه بر ازدواج‌های ثانویه با شاهزاده خانم‌های خارجی برای ایجاد اتحادهای سودمند. نفرتیتی از والدین سلطنتی نبود، اما شاید به‌عنوان فرزندخوانده یا حتی به‌عنوان دختر آی[۱]، کاتب و مدیر با نفوذ، بزرگ شد.[۸] دربار مورد استفادهٔ زنان قدرتمند بود – مادر آمن‌هوتپ تاج‌بخش بود و به تسلط مؤثر بر دربار، حتی پس از مرگ شوهرش ادامه داد. با عروج آمن‌هوتپ سوم و ازدواج آمن‌هوتپ چهارم با نفرتیتی، تداوم این خط تضمین شد.

اما نفرتیتی و آمن‌هوتپ علاقه‌ای به تداوم نداشتند. در عوض آنها می‌خواستند سنت‌شکنی کنند، حداقل در مورد ساختمان‌ها و نهادها. آنها با نادیده‌گیری راهبردی یکی از مشاهده‌پذیرترین بناهای تاریخی شروع کردند: مجموعه معبد بازسازی‌شدهٔ کارناک که به خدای مهم آمون[۲] تقدیم شده بود.[۹] مؤبه آن مسئول حفظ معبد او نیز به این ترتیب تأثیرگذار بودند. غفلت از محل سکونت این خدا به معنای هدف قرار دادن مرکز قدرت بود. نفرتیتی و آمن‌هوتپ چهارم با افزودن توهین به آسیب، خدای نسبتاً کوچکی به نام آتن[۳] را ارتقا دادند. در عرض چند سال، نظم قدیمی تبس، با خدای آمون و مجموعه معبد غول‌پیکر آن در مرکز، از بین رفته بود و پرستش خدای جدید در مرکز قرار گرفت.

۱ـ Ay

۲ـ Amun

۳ـ Aten

در دنیای چند خدایی مصر باستان، تغییر خدایان غیرعادی نبود (آمون خود از آمیختگی دو خدای پیشین آفریده شده بود)؛ اما چنین تغییراتی باید به‌تدریج و با دقت انجام می‌شد، نه با خشونتی که آمون را پایین آورد و آتن را به مقام عالی رساند. با این حال نفرتیتی و آمن‌هوتپ حتی به این تغییر ناگهانی هم قانع نشدند. آنها همهٔ خدایان دیگر را نادیده گرفتند و به‌طور فزاینده‌ای آتن خود را تنها خدای مهم می‌دانستند. جای تعجب نیست همهٔ کسانی‌که روی نظم قدیم سرمایه‌گذاری کردند ـ نه تنها تعداد زیادی از مؤبه آن آمون، بلکه بخش بزرگ‌تری از نخبگان حاکم ـ ناراضی بودند و به مقابله پرداختند.

در بحبوحهٔ این جنگ قدرت بود که نفرتیتی و آمن‌هوتپ تصمیم رادیکالی گرفتند تا همه چیز را پشت سر بگذارند: معابد، مقبره‌های دفن اجدادشان، کل شهر مملو از بناهای تاریخی گذشته، از جمله بسیاری از آثار اختصاص یافته به آمون. آنها کل دربار، از جمله توتموس مجسمه‌ساز را روی لنج‌ها گردآوردند و سیصد و بیست کیلومتر به پایین‌دست رود رفتند تا شروعی تازه داشته باشند.[۱۰]

وقتی نفرتیتی و آمن‌هوتپ چهارم برای نخستین بار به آنجا رسیدند، اصلاً هیچ سکونت‌گاهی وجود نداشت، فقط گستره‌ای از بیابانی محصور از سویی به ساحل رود نیل و از وجه دیگر با صخره‌های با ابهت.[۱۱] شهر جدید قرار بود چیزی غیرعادی باشد: شهری برنامه‌ریزی شده که از صفر ساخته شده بود.

شهر جدید از موانع گذشته رها می‌شد و به‌طور منحصر به فردی بر خدای جدیدی متمرکز شده بود که به نام او نام‌گذاری شد: آختاتن[۱]؛ افق خورشید (آتن). (نام امروزی عمران، از قبیله‌ای گرفته شده است که پس از این در آنجا ساکن شدند.) این شهر در اطراف معبدی بزرگ و یک معبد کوچک آتن ساخته شده بود که میان آنها، کاخ بزرگ قرار داشت. همه چیزهای دیگر حول این خط نمادین بود. آختاتن، افق خورشید، شهری بدیع بود، شهری با محورهای هندسی دقیق، معابد و ساختمان‌های دولتی که در زوایای قائم چیده شده بودند و کارگاه‌ها و روستاهای کارگری را به‌وضوح ترسیم و برنامه‌ریزی کرده بودند. واضح است که نفرتیتی و همسرش با پشت سر گذاشتن پایتخت قدیمی،

۱ـ Akhetaten

اشتیاق به پروژه‌های ساختمانی عظیم را پشت سر نگذاشته بودند: طرح خودشان برای ساختن شهری کامل به‌اندازهٔ اهرام بزرگ جیزه کار عظیمی بود.



قطعهٔ آزمایشی آخناتون از سنگ آهک که سرهای کشیده و صورت‌های پوزه‌مانند مربوط به دورهٔ آختاتن را نشان می‌دهد. (موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک)

تفاوت مهمی وجود داشت: همه چیز باید به سرعت رخ می‌داد و با عجله، ارزان و برای استفادهٔ آنی ساخته می‌شد.[۱۲] نتیجه این بود که نزدیک به

همه چیز با آجرهای گلی ساخته شده بود، سنگ فقط برای ستون‌ها و معابد بزرگ در نظر گرفته شده بود. این به آن معنا نیست که قصرها شیک نیستند. دیوارهای کاخ از جمله اتاق‌خواب سلطنتی تزئین‌شده بود. نفرتیتی ملکه‌ای غیرعادی بود، نه تنها به این دلیل که از خون سلطنتی نبود، بلکه به این دلیل که گویا او و همسرش اتاق‌خواب مشترک داشتند. شاید این بخشی از انقلابی بود که آنها انجام داده بودند و کشور را تکان داد.[۱۳] کاخ آنها درست روی آب قرار داشت، به‌طوری‌که نفرتیتی و شوهرش از نسیمی لذت برده‌اند که این بخش خشک مصر می‌توانست تصورش کند. (نفرتیتی، مانند بسیاری از ملکه‌های مصر، سر خود را تراشیده بود که در گرمای صحرا او را خنک‌تر می‌ساخت و اجازه می‌داد برای مناسبت‌های مختلف کلاه‌گیس‌های مختلف بپوشد.[۱۴]) آمن‌هوتپ چهارم برای تکمیل انقلاب، نام اجداد خود را کنار گذاشت و خود را آخناتون[۱] نامید. نفرتیتی نام خود را حفظ کرد؛ اما کلمهٔ خورشید یا دیسک (*aten*) را به عنوان بخشی از نام دوم افزود، نفرنفروآتن[۲] یا پری زیبای آتن است.[۱۵] دو خانوادهٔ سلطنتی عهد کردند هرگز شهر جدید را با معابد جدید تقدیم‌شده به خدای جدیدشان، هرگز ترک نکنند.

نفرتیتی و آخناتون به‌عنوان بخشی از گسست نسبت به گذشتهٔ خود، خواستار این شدند که به سبک جدیدی بازنمایی شوند، به همین دلیل است که شهر جدید برای مجسمه‌سازانی همانند توتموس مشتاق به برعهده گرفتن سفارش‌های جدید جذاب بود. درحالی‌که بازنمایی بصری در مصر باستان، به هیچ وجه تغییرناپذیر نبود، در طول صدها سال، درجهٔ قابل‌توجهی از تداوم وجود داشت. اهرام، ابوالهول‌ها، ابلیسک‌ها[۳]، تزیین تابوت‌های تدفین و اتاقک‌ها بخشی از مجموعه‌ای موروثی بودند. فرعون‌ها در مجسمه‌سازی سه‌بعدی گامی به جلو برمی‌داشتند یا در نقش‌برجسته‌های دوبعدی به پهلو می‌چرخیدند، به گونه‌ای که بتوان آنها را در مشخصات مشخصهٔ خودشان نشان داد. مجسمه‌سازان و نقاشان تشویق به نوآوری نشدند؛ اصالت ارزش نبود، بلکه شکست بود.

۱ـ Akhenaten

۲ـ Neferneferuaten

۳ـ Obelisks

همهٔ اینها در شهر جدید تغییر کرد، جایی‌که توتموس و همکارانش سنت‌شکنی می‌کردند و راه‌هایی می‌یافتند تا به بینندگان علامت دهند که نفرتیتی و آخناتون فرمانروایانی متفاوت از اجدادشان بودند و بنابراین به هنر متفاوتی نیاز داشتند. سبک جدید گاهی‌اوقات به نظر ناظران امروزی اغراق‌آمیز و عجیب می‌آید.

زمانی‌که نفرتیتی و شوهرش در نمای ظاهری دیده می‌شوند، با آرواره‌ها و دهان‌های کشیده به تصویر کشیده می‌شوند، به‌طوری که چهره‌شان تقریباً شبیه پوزهٔ سگ بود. سر آنها به سمت جلو، روی گردن‌های بلند و غیرطبیعی قرار داشت. عجیب‌تر از همه پشت سر آنها بود که غیرطبیعی و بلند به نظر می‌رسید. حتی نیم‌تنهٔ نقاشی شدهٔ نفرتیتی توسط توتموس کشف‌شده به‌دست السنوسی، ردپایی از این ویژگی‌ها، از جمله تاج دراز – کسی‌که می‌دانست چه‌نوع رازی زیر آن پنهان شده است ـ و گردن بلند، کشیده شده به سمت جلو داشت. نوآوری دیگر، تصویر دوجنسه‌ای از آخناتون بود که اغلب با سینه‌ها و باسن‌های پهن نشان داده می‌شود. باستان‌شناسان قرن نوزدهم گاهی او را با یک زن اشتباه می‌گرفتند.[۱۶]

نقاشی و مجسمه‌سازی مصری طبیعت‌گرایانه نبود و هیچ دلیلی وجود ندارد که باور کنیم نفرتیتی و آخناتون واقعاً شبیه آن هستند، همان‌طور دلیلی وجود ندارد که باور کنیم مصریان به پهلو راه می‌رفتند.[۱۷] در مصر باستان، نقاشی و مجسمه‌سازی، در نظام بسیار انتزاعی ارتباط بصری، به نوشتن نزدیک‌تر بود. به هر حال هیروگلیف[۱]، تصاویر استانداردشده‌ای بود که نشان‌دهندهٔ ایده‌ها و ترکیبی از صداها بود؛ بنابراین مصری‌ها به خواندن نقاشی‌ها، نقش‌برجسته‌ها و مجسمه‌ها به‌صورت نمادین عادت داشتند. برای مثال سرهای کشیده و صورت درازشدهٔ نفرتیتی و آخناتون را می‌توان به شکل تاج‌ها متناسب دانست، گویی این انسان‌ها از پیش مقدر شده‌اند که آنها را بپوشند. یا آنها را به شکلی تاج‌مانند به تصویر می‌کشیدند؛ زیرا سلطنت به طبیعت دوم تبدیل شده بود و آنها را متفاوت از دیگران جلوه می‌داد. (به همان اندازه رنگ پوست غیرطبیعی بود. هنرمندان مصری از سایه‌های مختلفی استفاده می‌کردند، از قهوه‌ای

۱ـ Hieroglyphics

روشن تا تقریباً سیاه؛ اما این رنگ‌ها از نژاد فرد تصویرشده به‌ندرت می‌گفت، تا حدی به این دلیل که مصریان باستان ملیت را به مفهوم نژاد بیولوژیکی گره نمی‌زدند. مردم مصری بودند اگر مصری صحبت می‌کردند و مانند مصری‌ها زندگی می‌کردند.)[۱۸]

تصاویر جدید هم مهم بودند؛ زیرا با خدای جدید آتن گره خورده بود. طبق معمول دیگر خدایان به عنوان میانجی‌گران دیده می‌شدند؛ اما نفرتیتی و آخناتون، اکنون مستقر در شهر جدید خود، با شکستن این نظام، خود را به عنوان تنها میانجی میان خدای خود و دیگران معرفی می‌کنند.[۱۹] در تصاویر بسیاری، می‌توان آنها را آرمیده در پرتوهای آتن، تنها گیرندگان مستقیم قدرت حیات‌بخش خدا دید. بسیاری از این تصاویر شامل فرزندان آنها نیز می‌شود؛ چیزی که کاملاً غیرعادی بود و صحنه‌های خانوادگی جذابی را می‌سازد. به احتمال زیاد بسیاری از این تصاویر یافته شده در خانه‌های اشراف، به‌عنوان اشیای عبادی استفاده می‌شد که به نمازگزاران و مناسک خط می‌داد.[۲۰]



نقش برجستهٔ سنگ آهک حکاکی‌شده آخناتون، نفرتیتی و سه دخترشان که در پرتوهای خدای خورشید آتن آرمیده‌اند. (گالری مصر، موزهٔ NEUES، برلین. عکس: گری تاد، WORLDHISTORYPICS.COM)

سر نفرتیتیِ توتموس نیز شاید هدفی مشابه داشته باشد؛ اما به احتمال زیاد، این نیم‌تَنه به عنوان الگویی مورد استفاده قرار گرفته است که با آن می‌توانست به دستیاران و شاگردانش نشان دهد چگونه باید ملکه را قالب‌گیری کرد ـ که این چشم گمشده را توضیح می‌دهد، به‌عنوان فرصتی برای توتموس تا هنرش را اثبات کند. السنوسی نمونه‌های بسیار دیگری از الگوها و کارهای در حال پیشرفت را در محوطهٔ توتموس یافت که به ما نشان می‌دهد مجسمه‌های سنگی چگونه ساخته می‌شوند. نخست، توتموس رخسار را با استفاده از موم یا خاک‌رس قالب می‌گرفت. سپس قالبی گچی ساخته می‌شد تا شاید به خود نفرتیتی نشان داده شود و تنها پس از آن مجسمه در سنگ حکاکی می‌شد.[۲۱]

استفاده از نیم‌تنهٔ نفرتیتی به عنوان الگو همچنین تقارن شدید مجسمه را توضیح می‌دهد که توجه بسیاری از ناظران را به عنوان نشانه‌ای از زیبایی عالی جلب کرده است؛ اما بسیار متفاوت از تصویرهای کامل‌شده از نفرتیتی است که توتموس و دیگر مجسمه‌سازان ساخته‌اند. مجسمه‌سازان از نظام اندازه‌گیری نسبت‌ها با عرض یک انگشت استفاده می‌کردند و مجسمهٔ نفرتیتی کاملاً با آن نظام اندازه‌گیری مطابقت دارد.[۲۲] این نشان می‌دهد که نیم‌تنه نوعی انتزاع است، الگوی نمایشی که از آن همه ویژگی‌های فردی و معانی نمادین حذف شده است که تصاویر دیگر از ملکه را در درک آن دشوارتر می‌سازد. گیرم که چنین باشد، تصاویر جدید نفرتیتی و آخناتون به تثبیت آتن به عنوان خدای جدید و همچنین به عنوان نوع جدیدی از خدایی کمک کرد که به معنای آن بود؛ آتن نیز به شکل جدیدی از تصویرسازی بصری نیاز داشت. آتن به عنوان خدایی با سر شاهین آغاز شده بود؛ اما به‌تدریج شکل قرص، مانند قرص خورشید به خود گرفت. سپس هنرمندان این ایده را با واداشتن او به سمت خود نور پیش بردند.

این فرآیند انتزاع دیگر نمی‌توانست به صورت بصری نمایش داده شود، به همین دلیل است که تصویر عالی خدای جدید در مجسمه‌سازی نبود؛ بلکه در نوشتار بود «سرود بزرگ برای آتن». این سرود در یک اتاق دفن در آختاتن نوشته شده بود، جایی‌که از جهات دیگر شاید قطعاتی از *کتاب مردگان* باشد تا به عبور فرد مرده به دنیای زیرین اطمینان‌خاطر دهد. (برخی از مقبره‌های

خصوصی در آختاتن حاوی طلسم‌هایی از فصل ۱۵۱ *کتاب مردگان* هستند.[۲۳]) با ستایش آتن آغاز می‌شود، همان‌طور که سرودهای دیگر شاید خدای خورشید پیشین را ستایش کرده باشند، یعنی با توصیف شکست تاریکی، منظرۀ طلوع خورشید و اندوه غروب؛ اما به‌زودی، «سرود» بسیار فراتر می‌رود و این خدای آتن را به عنوان رزق همۀ زندگی روی زمین، از گیاهان و حیوانات گرفته تا انسان‌ها، ارتقا می‌دهد. آتن یک خداست،

که بذر را در زنان می‌رویاند،

که مردم را از نطفه می‌آفریند،

آنکه پسر را در رحم مادرش تغذیه می‌کند

آنکه او را برای اشک‌هایش تسلی می‌دهد.

پرستاری در رحم،

نفس‌بخش،

برای تغذیۀ همۀ آنچه او ساخته است.[۲۴]

این خدایی است که تمام رشد را حفظ می‌کند و به عنوان اصلی، خود زندگی است که هر نفس را ممکن می‌کند.

سرود با کار انتزاع و تمرکزش انجام نمی‌شود. این خدا تنها تمام زندگی را حفظ نمی‌کند. او مسئول آفرینش تمام زمین است. «زمین را آن‌طور که می‌خواستی ساختی، تنها تو/همۀ مردم، گله‌ها و رمه.» آتن خدای آفرینشگری است که همه چیز را به تنهایی و بدون کمک خدای دیگری ساخته است. برای ما که تا این حد به توحید عادت کرده‌ایم، درک ماهیت رادیکال این تفکر دشوار است. برای جامعه‌ای که به خدایان متعدد در کنار یکدیگر و در رابطۀ پیچیده با یکدیگر عادت داشته است، باید یک شوک و تقریباً درک‌ناپذیر باشد.

«سرود بزرگ» گاهی به آخناتون نسبت داده می‌شود که با توجه به هم‌ذات‌پنداری نزدیک او با این خدا منطقی است، اما شاید توسط نفرتیتی

نوشته شده باشد که با مهم‌ترین کاتب مصر مرتبط بوده است. در گذشته همسران سلطنتی معمولاً نقشی جزیی یا دست‌کم فرعی در عبادت ایفا می‌کردند، اما عملکرد نفرتیتی در آیین آتن با عملکرد شوهرش برابر بود.[۲۵] جالب اینکه «سرود بزرگ» در ابتدا بر بدن زنان تمرکز می‌کند، بر آنچه تغذیه می‌کند و زندگی متولدنشده را در آنها حفظ می‌کند. حتی روند زایمان را توصیف می‌کند «وقتی از رحم می‌آید تا نفس بکشد / در روز تولدش / دهانش را باز می‌کنی / نیازش را برآورده می‌کنی.» در حالی‌که آتن خدایی است که به‌طور فزاینده‌ای متعالی می‌شود؛ اما در اینجا او را در حال تولد با جزییاتی نشان می‌دهند که تجربه را ثبت می‌کنند. «سرود بزرگ» با نیایش نفرتیتی، «ملکهٔ بزرگ»، «بانوی دو سرزمین / نفرنفرو‌ـآتن نفرتیتی، زنده باد همیشه» به پایان می‌رسد.

انقلاب هنر رخ داده در آختاتن، یادآور رابطهٔ نزدیک میان هنر و دین به عنوان اشکال متحد معناسازی است. در تعامل با گذشته، تمایل داریم ایده‌ها و مقوله‌های جاری خود را به جوامعی فرا افکنیم که بسی بدون تردید آنها را نمی‌شناختیم. تمایز میان هنر و دین ـ دلالت بر این دارد که هنر را می‌توان از دین جدا کرد و دین را از هنر ـ یکی از این فرافکنی‌ها است. انقلاب آختاتن نشان می‌دهد در گذشته‌های دور و در واقع در بسیاری از جوامع امروزی، معناسازی، تمرینی برای جهت‌گیری است که شامل پرسش‌های اساسی می‌شود که حوزه‌های کاملاً متمایز هنر و اعتقاد را شامل می‌شود.

انقلاب آختاتن به اندازه‌ای به همان سرعتی به پایان رسید که شروع شده بود. نفرتیتی و آخناتون بیشتر به ساختن شهر جدید خود، پرستش خدای جدید خود و سفارش مجسمه‌های جدید علاقه‌مند بودند تا حفظ امپراتوری خود. با استیصال فزاینده برای کمک‌های نظامی، دست‌نشاندگان آنها از سراسر منطقه، اغلب به زبان اکدی[۱]، زبان خاورمیانه در آن زمان و بر لوح‌های گلی با استفاده از خط میخی برای آنها نامه نوشتند. در تبس، دشمنان قدیمی، باید از غفلت امپراتوری به نفع خود استفاده کرده باشند.[۲۶]

بر فراز این فشارها، بیماری نیز آمد. سل، مالاریا و سایر طاعون‌های بی‌نام

۱ـ Akkadian

در مصر بومی بودند که نتیجهٔ زندگی متمرکز شهری بود. حتی گمانه‌زنی‌هایی وجود دارد که تصمیم نفرتیتی و آخناتون برای راه‌اندازی یک شهر جدید تلاشی برای فرار از این بیماری‌ها بود؛ اما بیماری‌ها در پی آنها آمدند و به‌زودی شهر آنها را هم تحت تأثیر قرار دادند.[۲۷] نفرتیتی و آخناتون همچنان به عهد خود پایبند بودند که با وجود این بلاها هرگز شهر جدید خود را ترک نکنند. هنگامی‌که آخناتون درگذشت، او را طی تشریفاتی به خاک سپردند و جسدش را در مقبرهٔ سلطنتی نگهداری کردند که به همین منظور ساخته شده بود. گسست او از گذشته مطلق نبود و به روش سنتی به ابدیت می‌اندیشید. شاید حتی تصور می‌کرد که شهرش پس از تأسیس، بر پایهٔ دائمی‌تری بازسازی شود.

مانند همیشه با مرگ یک فرعون، جانشینی از اهمیت حیاتی برخوردار بود. دو فرعون با عمری کوتاه جانشین آخناتون شدند که هر کدام کمتر از یک سال حکومت کردند و گمانه‌زنی‌هایی وجود دارد که نفریتیتی شاید یکی از آنها بوده باشد. ثبات بیش‌تر تنها زمانی تضمین شد که توتانخاتن[۱] پسر هنوز کودک آخناتون، تحت هدایت آی، کاتب و مدیر عالی‌رتبه (که خود در مقطعی پس از این نقطه به تاج و تخت خواهد رسید) تاج‌وتخت را به دست گرفت.

اما ثبات مستلزم از بین بردن هر چیزی بود که نفرتیتی و آخناتون آفریده بودند. توتانخاتن نام خود را به توتانخامون[۲] تغییر داد تا نشان دهد ایمان جدید پدرش را رها کرده است و نزد خدای آمون باز می‌گردد. مهم‌تر از آن، او دربار و همه چیز متعلق به آن را به تبس منتقل کرد. او تا آنجا پیش نرفت که آیین آتن را کاملاً غیرقانونی اعلام کند و مقبرهٔ خودش که در اوایل قرن بیستم به‌طرز شگفت‌انگیزی کشف شد، حتی حاوی تصویری از آتن بود، گویی به یاد آزمون خارق‌العادهٔ پدرش باشد؛ اما برای همهٔ مقاصد، دوران آتن به سر رسیده بود.

با پایان یافتن دربار، کمتر و کمتر دلیلی برای زندگی در این فلات خشن کویری وجود داشت و به همین دلیل شهر آختاتن به تدریج متروک شد. این

۱ـ Tutankhaten

۲ـ Tutankhamun

قطعاً در مورد توتموس صادق بود که به حمایت سلطنتی وابسته بود. او با عجله آنجا را ترک نکرد؛ اما با دقت برگزید چه چیزی را ببرد و چه چیزی را رها کند.[۲۸] قالب‌های گچی آثار در دست اجرای او بی‌فایده بودند و نیازی به حمل‌ونقل با هزینه‌های گزاف از تبس یا ممفیس نداشتند. تمام مجسمه‌ها و نقش‌برجسته‌های ناتمام یا تمام‌شده آخناتون و خدایش منسوخ شده بودند. آنها نیز رها شده می‌ماند.

در مورد نیم‌تنهٔ الگوی زیبای نفرتیتی هم چنین بود. توتموس دیگر به شاگردان خود نشان نمی‌دهد چگونه با استفاده از این نیم‌تنه از روش انگشتی دقیق اندازه‌گیری تناسب استفاده کنند و همچنین نشان نمی‌دهد چگونه می‌توان یک چشم به صورت آن اضافه کرد. او برای ارج نهادن به سال‌های خدمت به دو خانوادهٔ سلطنتی انقلابی، تمام این مجسمه‌ها را با دقت در انباری قرار داد و آن را با دیواری مهروموم کرد. شاید دربار شهر و هر چیز درون آن را رها کند؛ اما توتموس نمی‌خواست غارتگران بقایای آثار دست‌ساز او را آلوده کنند. در آنجا و در انبار مهروموم‌شده، مجسمهٔ نیم‌تنه در امان از تداخل باقی ماند. در نقطه‌ای، قفسهٔ چوبی نگاه‌دارنده نیم‌تنهٔ نفرتیتی فرو ریخت و نیم‌تنه بر زمین افتاد، جایی‌که به‌تدریج توسط گِلی آمده از رود نیل پوشانده شد. خوشبختانه، گل‌ولای آن را تا سه هزار سال آینده نیز حفظ کرد تا اینکه السنوسی، با دستان بزرگ، اما مراقب خود، گل را پاک کرد، نیم‌تنه را برگرداند و با حیرت به آن خیره شد.

خلاص شدن از گذشته چندان آسان نیست، حتی اگر به تلاش خود ادامه دهیم. گذشته در زیر زمین مدفون است، گاهی اوقات برای هزاران سال، در انتظار حفر دوباره.

تو نباید خدایان دیگری پیش از من داشته باشی

حاکمان و کاتبان مصری توجه زیادی به مردمی نداشتند که در اطراف امپراتوری خود زندگی می‌کردند. برعکس این موضوع صادق نبود: گروه‌های مختلف چوپانان نیمه‌ساکن می‌دانستند که سرنوشت آنها با سرنوشت اربابان

مصری‌شان پیوند تنگاتنگی دارد. یکی از این گروه‌ها به‌ویژه داستانی از مردم خود تعریف می‌کرد که مصر در آن نقش بزرگی ایفا می‌کرد. داستان چوپانی به نام یوسف[۱]، پسر یعقوب[۲] را نشان می‌دهد که به عنوان بردهٔ کارگر به مصر فروخته می‌شود. او که کارگری مشتاق و پرتلاش است، موفق می‌شود در دستگاه اداری امپراتوری ارتقا یابد و در نهایت یکی از بالاترین مناصب را در این سرزمین اشغال کند. او به لطف مدیریت دقیق منابع، توجه فرعون (ناشناس) را به خود جلب می‌کند.

استفادهٔ یوسف از ذخیره‌سازی قابل‌توجه است؛ زیرا از نظر تاریخی درست است که مصر از انقلاب ذخیره‌سازی سود برده است. اساس این انقلاب کشاورزی بود که به انسان اجازه می‌داد در فضاهای شهری ساکن شوند و دور هم جمع شوند. رود نیل، که نه تنها آب، بلکه دشت‌های سیلابی سرشار از مواد مغذی را نیز تأمین می‌کرد، برای این شیوهٔ جدید زندگی عالی بود.

ذخیرهٔ غلات و سایر مواد غذایی، نوع دیگری از ذخیره‌سازی، یعنی ثروت را امکان‌پذیر کرد. مردم کوچ‌نشین نسبتاً برابری‌طلب بودند. در حالی‌که آنها رهبران خود را داشتند، تفاوت‌ها در ثروت محدود به چیزی بود که مردم می‌توانستند بر پشت یا اسب خود حمل کنند (البته آنها می‌توانستند چند اسب داشته باشند)؛ اما اکنون، با انقلاب ذخیره‌سازی، اختلاف‌های در ثروت، از پایه می‌تواند بی‌نهایت باشد.[۲۹] کسانی که بر زمین و نیروی کار کنترل دارند، می‌توانند ثروت عظیمی استخراج کنند که می‌توان آن را در انبارها ذخیره کرد.

براساس این داستان‌ها، یوسف قدرت ذخیره‌سازی را درک کرد و فرعون را وادار می‌کند تا در سال‌های خوب غلات را به عنوان پرچینی در برابر بلا ذخیره کند. هنگامی‌که خشکسالی منطقه را فرا گرفت، او توانست مصر را تغذیه کند و قدرت آن را گسترش دهد. در این دوران سختی، یوسف قبیلهٔ شبان خود را از کنعان[۳] به قلب مصر آورد و در آنجا اجازهٔ اقامت یافتند. هنگامی‌که او

۱ـ Joseph
۲ـ Jacob
۳ـ Canaan

درگذشت، یوسف را مومیایی کردند و به شیوهٔ مصری دفن کردند، همان‌طور که شایستهٔ جایگاهش بود.

پس از مرگ یوسف و مرگ فرعون دوست، مصر علیه بیگانگان شد. خوشبختانه یکی از آنها به نام موسی[۱] توسط فرعون جدید پذیرفته شده بود و از امتیازات و تحصیلات یکی از اعضای خانوادهٔ سلطنتی برخوردار بود. پس از رفت‌وآمد زیاد، سرانجام توانست فرعون را متقاعد کند به شبانان اجازه دهد به سرزمین اجدادی خود در کنعان بازگردند، جایی‌که او آنها و دین‌شان را براساس خدایی واحد رهبری می‌کرد.

در سوابق فراوانی که کاتبان مصری نگهداری می‌کنند، هیچ نامی از این شبانان کنعانی وجود ندارد و انتظار نمی‌رود که وجود داشته باشند. شبه‌شبانان از پیرامون این امپراتوری دوردست، بی‌آنکه اثری در ذهن فرعون‌ها و تاریخ‌نامهٔ امور دولتی‌شان باقی بگذارند، آمدند و رفتند. بدون تصور قومی از ملیت، مصری‌ها با زنان خارجی ازدواج می‌کردند و بسته به نیازشان، افراد بردهٔ خارجی را می‌خریدند. (برخی گمانه‌زنی‌ها وجود دارد مبنی بر اینکه نفرتیتی شاید اهل بین‌النهرین بوده باشد؛ زیرا نام او به معنای «زیبایی که آمده است»، نشان‌دهندهٔ ورود او از آن‌سوی مرزها است.) تنها سابقهٔ این روابط پیچیدهٔ میان چوپانان و اربابان مصری آنها، در نوشته‌های شبانان متأخر یافت می‌شود که به عنوان کتاب مقدس عبری شناخته می‌شوند، زمانی‌که آنها در کنعان مستقر شدند و پادشاهی کوچکی با مرکزیت اورشلیم[۲] تأسیس کردند.[۳۰]

دو چهرهٔ مهم این گروه – موسی و یوسف ـ طبق کتاب مقدس خود، به عنوان مدیران و کاتبان مصری توصیف می‌شوند. موسی که به زبان مصری به معنای «فرزند» و «فرزند کسی» است، کسی است که طبق سنت، داستان این مردم را نوشت و از این طریق فرهنگ کتاب‌نویسی مصر را به گروهی رساند که سبک زندگی‌شان به نوشتن وابسته نبود.

این مذهب در کتاب مقدس عبری، براساس خدایی واحد تعریف شده بود

۱ـ Moses
۲ـ Jerusalem

که با هر چیز دیگری در آن زمان تفاوت اساسی داشت ـ با یک استثنا: آتن خدای کوته‌زی نفرتیتی.[۳۱] آیا می‌توان تلاقیِ نامید که این دو فرهنگ، چنین سخت به هم پیوندخورده، با آزمونی کاملاً بدیع در قالب یکتاپرستی ظهور کرده باشند؟ البته سوابق مصری آزمون آتن را پاک کرد. شاید کتاب مقدس عبری به نوبۀ خود می‌خواست بر استقلال مردمش از مصر تأکید کند (حتی اگر به نقش بزرگ مصر در زندگی موسی و یوسف اعتراف کند) و شاید می‌خواست از ارجاع به مدل‌های مصری خودداری کند. اگر عاریه‌گیری اتفاق افتاده باشد، همۀ آثار آن از بین رفته است.

از زمانی‌که آزمون آتن در اواخر قرن نوزدهم کشف شد، شخصیت‌های فرهنگی مختلف توجه خود را به ارتباط احتمالی میان فرقۀ آتن و یهودیت معطوف کردند. توماس مان[۱]، رمان‌نویس برندۀ جایزه نوبل، بیش از یک دهه را صرف تبدیل داستان یوسف و برادرانش به رمانی چهار جلدی کرد که در آن یوسف را در دربار آخناتونِ قرار می‌داد.[۳۲] زیگموند فروید[۲]، معاصر او فراتر رفت و نشان داد موسی صرفاً یک مصری، حامی سرسخت آزمون آتن بود که پس از مرگ آخناتون به تبعید رفت و ایمان توحیدی جدید را برای گروهی از کنعانیان تبلیغ کرد، جایی‌که آهسته آهسته به چیزی تبدیل شد که ما به نام یهودیت می‌شناسیم.[۳۳]

تصور نمی‌کنم لازم باشد تا آنجا پیش رفت. علی‌رغم ماهیت رادیکال آیین آتن که توسط نفرتیتی و آخناتون ـ و مجسمه‌سازانی مانند توتموس ـ ایجاد شد، این آیین چیزی شبیه یکتاپرستی نیست که ما با یهودیت و توحیدهای جانشین آن، مسیحیت و اسلام مرتبط می‌کنیم. در حالی‌که نفرتیتی و آخناتون از خدایان دیگر غفلت ورزیدند، پرستش آنها را غیرقانونی نمی‌دانستند، همان‌طور که کتاب مقدس عبری در نخستین فرمان خود مبادرت می‌ورزد ـ «به جز من خدایان دیگری نخواهی داشت».[۳۴] برخلاف یهودیت، آیین آتن برای مردم عادی الزام‌آور نبود؛ فقط مختص درباریان و نخبگان بود (هیچ مجسمه‌ای از نفرتیتی و آخناتون یا آتن در خانه‌های کارگران یافت نشد). پرستندگان دیگر خدایان مصری، به ایفای نقش در خارج از پایتخت تازه‌ساخته ادامه دادند.

۱ـ Thomas Mann
۲- Sigmund Freud

آزمون آتن همچنین شامل چیزی شبیه به قانون رادیکال علیه هر تصویری از الوهیت نمی‌شود که از یهودیت و اسلام می‌شناسیم (در غیر این صورت مجسمه‌سازان نمی‌توانستند نفرتیتی و آخناتون را غرقه در پرتوهای خدای خود به تصویر بکشند). سرانجام یهودیت، مسیحیت و اسلام براساس متنی به مذاهب تبدیل شدند: کتاب مقدس. مصر برخی از متون را با مقدسات مرتبط می‌دانست؛ اما *کتاب مردگان* و «سرود بزرگ» هیچ شباهتی به کتاب مقدس عبری یا قرآن نداشتند – یعنی تنها منبع و واسطه میان یک خدا و قومش.[۳۵]

واقعیت جالب این است که دو فرهنگ به شدت درهم‌تنیده، نسخه‌هایی از چیزی را توسعه دادند که ما توحید می‌نامیم؛ ولو چه بسا در زمان‌های مختلف. شاید مسئلهٔ نفوذ، وام‌گیری مستقیم، مهم‌ترین مسأله نباشد. هر کس تحت تأثیر کسی است. هر نمونه از اصالت را می‌توان در چیزهایی ردیابی کرد که از دیگران به عاریت گرفته شده است. همهٔ ما دیرآمده شده‌ایم، از زمانی‌که فنون ذخیره‌سازی فرهنگی را تکامل داده‌ایم که گذشته را در اختیار ما قرار می‌دهد. مهم این نیست که چه *چیزی* عاریه می‌گیریم؛ بلکه مهم این است که *چگونه* عاریه می‌گیریم، از آنچه می‌یابیم، چیزی می‌سازیم. آنچه گروه یهودیان تبعیدی از آزمون آتن ساخته‌اند، اگر اصلاً با آن مواجه شده باشند، به درستی متمایز از آن است و بی‌توجه به آن سزاوار است که به عنوان دستاوردی بزرگ از آن یاد شود.

اهمیت نحوهٔ وام‌گیری ما از دیگران مرتبط به آن است که چگونه از گذشته وام می‌گیریم، یعنی اینکه چگونه به یاد می‌آوریم. در مورد نفرتیتی و آخناتون، آنها تا اندازه‌ای فراموش شدند؛ زیرا نام آنها از لیست پادشاهان، مجسمه‌ها و سایر بایگانی‌ها حذف شد. اگر از آغاز به این دو رادیکال اشاره شده بود، برای تقبیح آنها بود. برای چند هزار سال آینده، آخناتون تنها به عنوان «جنایتکار عمران» شناخته می‌شد.[۳۶] این زدایش به‌طرز شگفت‌انگیزی مؤثر بود و موفق شد نفرتیتی، آخناتون و آزمون آنها را از تاریخ حذف کند و معمایی بیافرینند که به‌تدریج تنها در نوزدهم و قرن بیستم حل شد. طنز تلخی بود: دو خانوادهٔ سلطنتی که برای گسستن از گذشته دست به هر کاری زده بودند، خودشان از آن پاک شدند.

اگر آزمون نفرتیتی و آخناتون در یکتاپرستی دلیل تقریباً فراموش شدن آنها بود، اکنون دلیلی است که ما آنها را به یاد می‌آوریم. ما به این قسمت کوتاه از تاریخ مصر بسیار اهمیت می‌دهیم؛ زیرا اکنون در جهانی زندگی می‌کنیم که توسط توحید شکل گرفته است. اگر جهان به شیوه‌ای شرک‌آمیز به زندگی خود ادامه می‌داد، آزمون آتن چیزی بیش از یک کنجکاوی و پاورقی در تاریخ بود. ما ارزش‌ها و تجربیات خود را به گذشته می‌آوریم. این آینده، آیندهٔ ما بود که آختاتن را نه تنها به شورش بزرگی علیه گذشته، بلکه نخستین نگاه اجمالی به چیزی جدید تبدیل کرد.

قسمت آختاتن به ما یادآوری می‌کند که گذشته هرگز وجود ندارد، باید کشف یا نادیده گرفته شود. ما مدام بر سر آن دعوا می‌کنیم. درست همان‌طور که نفرتیتی و آخناتون معابد آمون را رها کردند و اجازه دادند آنها فرو بریزند، جانشینان آنها نیز اجازه دادند شهر جدید از بین برود. جنایت‌کاری یک شخص، قهرمانی نوآورانه شخصی دیگر است. ما در استفاده از گذشته، مدام آن را مطابق با نیازها و تعصبات خود می‌سازیم و از بین می‌بریم.

زدایش عمدی نفرتیتی، آخناتون و خدای آنها و رها شدن شهرشان به‌طور متناقضی به حفظ آن کمک کرد. با اطمینان، دزدان قبر، بسیاری از قبرها را ویران کردند، به همین دلیل است که توتانخامون مومیایی پدرش را به تبس منتقل کرد.[۳۷] او می‌دانست که شهر متروکهٔ بی‌دفاع و در معرض غارت خواهد بود.

اما شهری متروکه، حتی شهری که غارت شده باشد، برای باستان‌شناسان آینده بسیار بیشتر از شهری آشکار می‌کند که پیوسته مورد استفاده قرار می‌گیرد. استفادهٔ مداوم به‌طرز شگفت‌آوری مخرب است؛ زیرا الگوهای هنری بازیافت می‌شوند و ساختمان‌های جدید از مصالح قدیمی ساخته می‌شوند. ولو از آختاتن، به دلیل مصالح ساختمانی ارزان و موقتی چیز زیادی باقی نمانده است، این شهر، دست‌نخورده و در زمان یخ‌زده، بینش بی‌سابقه‌ای از زندگی خانواده‌های سلطنتی و مردم عادی، از جمله تکنیک‌های کار مجسمه‌سازانی مانند توتموس به ما داده است.

امروز، مجسمهٔ نیم‌تنهٔ نفرتیتی در موزهٔ نئوس در برلین قرار دارد، جایی‌که او یک اتاق کوچک آز آن خود دارد. اتاق تاریک است، با نور غیرمستقیم دقیق که رنگ‌های درخشان او را به نمایش می‌گذارد. داستان چگونگی پایان او به آنجا نیز حاکی از پویایی حفظ و تخریب است. کار دست‌های السنوسی توسط باستان‌شناسان پروسی تأمین مالی و نظارت می‌شد ـ آخرین مورد از مجموعه‌های اروپاییان شیفتهٔ مصر باستان و مشتاق به کاوش آثار تاریخی آن.

نخستین موج اروپایی‌ها در پی حملهٔ ناپلئون به مصر، زمانی است که ژان فرانسوا شامپولیون[1] موفق شد هیروگلیف‌هایی را رمزگشایی کند که هزاران سال از دانش بشری خارج بودند. با این حال بسیاری از مصرشناسان اروپایی نیز در راه قدرت‌های استعماری مانند دزدان قبر عمل کردند و یافته‌های خود را بدون مجازات به موزه‌های اروپایی منتقل کردند و در عین حال خود را در مقام نگهبان توجیه کردند. تنها به‌تدریج مصر ـ و سایر کشورهایی که این دانشمندان درنده‌خو از آنها بازدید کردند ـ قوانینی وضع کردند که از سرقت اشیای فرهنگی جلوگیری می‌کرد. تا زمانی‌که السنوسی نفرتیتی را در سال ۱۹۱۲ میلادی کشف کرد، ترتیباتی برای تقسیم هرگونه گنجینه‌ای انجام شده بود که در این حفاری با بودجهٔ پروس یافت می‌شد و برخی به مصر و برخی دیگر به آلمان می‌رفتند. نفرتیتی در سهم آلمان قرار گرفت.

قرن نفرتیتی در آلمان، قرنی پر فراز و نشیب و خطرناک بوده است. باستان‌شناسان به ناچار ویرانگرند: هنگامی‌که لایه‌های خاکی را کنار می‌زنند تا مکانی را حفظ کنند، مکان برای همیشه مختل می‌شود و در معرض دید قرار می‌گیرد. فقط دقیق‌ترین مستندات و دقیق‌ترین رویه‌ها می‌توانند این جستجوی سرزده برای گذشته را توجیه کنند. در همین حال، اشیای شکننده مانند نیم‌تنهٔ نفرتیتی، پس از کشف، در معرض تمام خطرات زندگی روی سطح زمین، از آب‌وهوای سخت گرفته تا نابودی انسان قرار می‌گیرند. نفرتیتی در برلین با دو جنگ جهانی روبه‌رو شد. موزهٔ نوئس در پایان جنگ جهانی دوم، در تخریب کمابیش کامل برلین بمباران شد. خوشبختانه بیشتر اشیاء، از جمله نفرتیتی برداشته و در سردابه‌ها قرار داده شده بودند.

۱ـ Jean_François Champollion

موزهٔ نئوس به عنوان ویرانه‌ای در برلین شرقی در طول دوران حکومت کمونیستی باقی ماند و تنها در سال ۲۰۰۸ با دقت بازسازی شد، به گونه‌ای موشکافانه با آن رفتار شد که ما اکنون با مجسمه‌های باستانی رفتار می‌کنیم، با مریی کردن آنچه کهنه و جدید است. بنابراین وقتی امروز نفرتیتی را بازدید می‌کنید، باید از خرابه‌های یک موزه عبور کنید، از پله‌ها بالا بروید، از میان محوطه‌ای عبور کنید که تا همین اواخر روی همهٔ افراد باز بود، برای رسیدن به اتاق تاریکی که این نیم‌تنهٔ آرام، اکنون در آن قرار دارد، در ظاهر از هیاهوی اعصار آشفته نشده است؛ اما دوباره نفرتیتی برای تحول و انقلاب مورد استفاده قرار گرفت. او نقشی محوری در ساختن شهری جدید و همچنین خدایی جدید و هنری جدید داشت که تا اندازه‌ای از هیچ در طی چند سال، در یکی از خارق‌العاده‌ترین آزمایش‌های انجام‌شده توسط انسان‌ها آفریده شد که اهمیت حقیقی آن فقط می‌توانست در آینده‌ای دور قدردانی شود.

فصل دوم

افلاطون تراژدیش را می‌سوزاند و تاریخ ابداع می‌کند

کاهنان الههٔ مصری ایزیس به بازدیدکنندهٔ آتنی خود خندیدند «ای سولون[1]، سولون، شما یونانی‌ها همیشه مثل بچه‌هاید. چیزی به نام یونانی قدیمی وجود ندارد.» سولون توضیحی خواست. کاهنان پاسخ دادند «هر یک از شما، از نظر روحی جوانید؛ چون از آن رو صاحب هیچ باوری نیستید که برآمده از سنتی قدیمی باشد.»[1]

سولون براساس این داستان یکی از شخصیت‌های بنیانگذار دموکراسی آتن، به سایس[2] شهری باشکوه واقع در دلتای نیل سفر کرده بود و چشم انتظار دریافت حکمتی باستانی و عرفانی بود. در طول قرن‌های گذشته، دولت‌شهرهای یونانی جایگاه‌ها و سکونت‌گاه‌های تجاری در سراسر مدیترانهٔ شرقی و پایگاه‌های فرهنگ رو به رشد یونانی برپا کرده بودند. یونانی‌ها همگی فرهنگ‌های دیگر را تحقیر می‌کردند و آنها را «بربر» می‌نامیدند ـ اصطلاحی که ولو در اصل به معنای غیریونانی‌زبان بودن بود؛ اما تداعی‌های ذهنی منفی از جهت حقارت به خود گرفته بود.

اما مصر گاهی از غرور یونانی مستثنی می‌شد؛ شاید به این دلیل که حتی یونانی‌ها، آن را به تنهایی باستانی، اسرارآمیز و دارای نظام نوشتاری مقدسی

۱ـ Solon
۲ـ Sais

می‌دانستند که توسط کاهنان محافظت می‌شد و به همین دلیل بود که سولون به آن‌جا سفر کرده بود. او چیزی به دست آورد که خواسته بود، وقتی کاهنان ایزیس به او اجازهٔ ورود به مدرسه را دادند: مصر از سنت فرهنگی مستمری با قدمت بسیار زیاد برخوردار بود. اسناد مصری تاریخ پیدایش فرهنگ مصر را متعلق به هشت هزار سال پیش نشان می‌دهد و از آن زمان، مصر نهادهایی برپا کرده بود که تداوم فرهنگی از نسلی به نسلی دیگر را تضمین می‌کردند، بیش از همه معابد بزرگی که طومارهای مصری را در خود جای می‌دادند، همانند معبدی که در آن صحبت می‌کنند (کاهنان اشاره نکردند که گاهی اوقات نامی از فهرست پادشاهان را پاک می‌کنند، همان‌طور که در مورد نفرتیتی چنین شده بود). در جایی‌که فرهنگ‌هایی با اقبال کمتر، از جمله یونان، دچار آتش‌سوزی‌ها و سیل‌ها می‌شدند، مصر از هر دو مصون بود، سیل‌های دوره‌ای رود نیل به‌خوبی تحت کنترل بود و در واقع برای کشاورزی مفید بود. مصر با برخورداری از محیطی باثبات، فرهنگی با عمری طولانی آفریده بود. در مقایسه با مصر، یونان دیرآمده و کودکی ساده بود.

کاهنان مصری نکته‌ای داشتند. یونان سولون به تازگی دارایی نظام نوشتاری گسترده‌ای را به ارث برده بودند (دو نظام اولیه که اکنون نظام خطی A و B نامیده می‌شوند و کاربرد محدودی داشتند). یونان برای طولانی‌ترین زمان، به خوانندگان کاریزماتیک متکی بود که داستان‌های اساطیری را می‌خواندند و آنها را با موسیقی همراه می‌کردند و گاهی به اندازهٔ ستاره‌های راک امروزی مشهور می‌شدند. این خوانندگان آموزش‌دیده داستان‌های طولانی را با تقسیم داستان‌ها به قسمت‌های مستقل به یاد می‌سپردند و شخصیت‌های مهم را با عباراتی مرتبط می‌کردند که می‌شد در طول یک آوازخوانی تکرار کرد. سنت شفاهی یکی از ترفندهای کلیدی ذخیره‌سازی بود که انسان‌ها از زمانی مورد استفاده قرار دادند که زبان را برای نقل داستان‌ها تکامل دادند و تأثیر قابل‌توجه آن ثابت شده بود. اینگونه بود که داستان‌های جنگ تروا سینه‌به‌سینه به نسل‌های آینده منتقل شده بود؛ اما کاهنان مصری حداقل براساس این گزارش، همانند اکثر نمایندگان فرهنگ‌های مبتنی بر نوشتار، انتقال شفاهی را زودگذر و اعتمادناپذیر می‌نگریستند.

بازرگانان اهل فنیقیه[1] (لبنان امروزی) نظام نوشتاری جدیدی برای یونان به ارمغان آورده بودند: نظامی مبتنی بر صداها. این الفبا در طی چند صد سال آینده با استفاده‌ای به مراتب ساده‌تر از سایر نظام‌های نوشتاری، اثباتی بر یک انقلاب بود. در حالی‌که نظام‌های نوشتاری پیشین قلمرو کاتبان متخصص بود، الفبای جدید یادگیری خواندن و نوشتن را بسیار سریع‌تر می‌کرد و عصر سواد گسترده‌ای را رقم می‌زد.

بنابراین به یک معنا، کاهنان مصری درست می‌گفتند: یونان سنت مداوم سوادآموزی نداشت و به نظر نظام‌های نوشتاری پیشین خود را تنها برای اتخاذ نظام جدید وارداتی، فراموش کرده یا کنار گذاشته است. شاید کاهنان نیز به‌سادگی نوشتار الفبایی جدید نگاه تحقیرآمیز داشتند که بسیار متفاوت از خط دشوار و باستانی خودشان بود.

شخصی که گفتگوی سولون و کاهنان مصری را گزارش کرد ـ یا به عبارت بهتر ابداع کرد ـ افلاطون فیلسوف بود. افلاطون در بازگویی داستان در رسالهٔ *تیمائوس*[2] خود، آشکارا با کاهنان مصری و خنده‌های آنها نسبت به فراموشی دوران جوانی یونان همذات‌پنداری می‌کند؛ اما افلاطون آن را هم رها نکرد. او کاهن مصری خودش را وامی‌دارد تا بر سولون مبهوت فاش کند که یونان در واقع قدمتی برابر با مصر دارد. یونان نیز تاریخی ژرف داشت ـ اما فراموش شده بود. یونان در جوانی همیشگی گرفتار شده بود، ناآگاه از گذشتهٔ عظیم خود؛ زیرا یونان فاقد نهادها و ترفندهای فرهنگی بود که بتواند گذشتهٔ خود را ذخیره و به زمان حال منتقل کند. خوشبختانه مصر تاریخ باستانی آتن را ثبت کرده بود و کاهنان ایزیس اکنون آماده بودند تا آن را برای سولون فاش کنند. افلاطون کار جسارت‌آمیزی انجام داده بود: او تاریخ باشکوهی را برای یونان ابداع کرده بود و آن را در دهان کاهنان مصری گذاشته بود.

طبق این داستان، آتن زمانی دولتی قدرتمند و سازمان‌یافته بود. قهرمانانه‌ترین لحظهٔ آن زمانی فرا رسیده بود که همراه با مصر و سایر کشورها

۱ـ Phoenicia
۲ـ Timaeus

در جنگ علیه تجاوزات نظامی آتلانتیس[۱]، جزیره‌ای اکنون گمشده در سواحل آفریقا، نقش برجسته‌ای داشت. آتن دلیرانه در برابر آتلانتیس جنگیده بود و با هزینهٔ گزافی این دشمن مشترک را شکست داد. زمین‌لرزه‌ها و سیل از همان زمان آتلانتیس را غرق کرد؛ درست همان‌طور که تمام سوابق آتنی‌ها از این اعمال بزرگ را از بین برده بودند. تنها به لطف خاطرهٔ ناگسستنی مصر، نوشته‌های باستانی و کاهنان آن بود که دانش آتلانتیس زنده ماند و اکنون می‌تواند به سولون منتقل شود. افلاطون با معضلی روبه‌رو شد که برعکس معضل نفرتیتی بود. در حالی‌که نفرتیتی بار گذشتهٔ باستانی مصر را احساس می‌کرد، افلاطون هوس چنین گذشته‌ای را داشت. از آنجایی که چنین گذشته‌ای در دسترس نبود، او به‌سادگی گذشته‌ای ساخت و ادعا کرد سوابق آن را می‌توان در بایگانی سایس یافت.

اما فرهنگی که از جوانی همیشگی برخوردار بود چه اشکالی داشت؟ این می‌تواند به عنوان دارایی بزرگی دیده شود که به یک فرهنگ اجازه می‌دهد تا فارغ از بار گذشته، هنرها و عبارات جدید اختراع کند. به‌نوعی این دقیقاً همان چیزی بود که در دویست سال بین سولون و افلاطون اتفاق افتاد، زمانی‌که یونان انفجاری نفسگیر از خلاقیت را پشت سر گذاشت و شکل جدیدی از تئاتر را در کنار سایر نوآوری‌ها به دنیا آورد[۲]؛ اما افلاطون هیچ‌کدام از آنها را نداشت. او به دوران باستان احترام می‌گذاشت و داستان جنگ آتن در برابر آتلانتیس را به‌ویژه برای تحقیر هم‌عصران خود اختراع کرد، از جمله بسیاری از چیزهایی که ما اکنون به عنوان دستاوردهای یونانی گرامی می‌داریم؛ همانند حماسه‌های هومری، تراژدی یونانی و دموکراسی. افلاطون اغلب در مقام نمایندهٔ یونان کلاسیک دیده می‌شود. در حقیقت افلاطون یک ناهنجاری بود، ستایشگر مصری که هوس نظام نوشتاری، معابد و کاهنان باستانی آن را داشت. او از تحسین مصر برای حمله به فرهنگ خودش استفاده کرد.

افلاطون همیشه با یونان و هنرهای آن در تضاد بوده است. او در جوانی به تمامی غرق در فعالیت‌های فرهنگی بود که دیرتر به تحقیرش پرداخت؛

۱ـ Atlantis

بیش از همه تئاتر آتن. به گفتهٔ زندگینامه‌نویس او، رهبر گروهی از همسرایان شد که شامل نزدیک به دوجین شهروند بود که با هم به عنوان گروهی بازی می‌کردند و می‌رقصیدند و اجتماع بزرگ‌تر را بازنمایی می‌کردند. رهبری گروه همسرایان به آن معنی بود که او مسئول تهیهٔ لباس‌ها، نقاب‌ها و محل اقامت، با حمایت حامی ثروتمندی بود که می‌توانست از عهدهٔ این مخارج گزاف برآید. از آنجا که تئاتر هنری بسیار عمومی بود که به صورت زنده در برابر تماشاگران بسیاری اجرا می‌شد، رهبر همسرایان از تحسین عمومی برخوردار می‌شد. افلاطون در سنین جوانی موفق شده بود خود را در مرکز هنری قرار دهد که بی‌واسطگی، هنر نهایی حال حاضر را ارزشمند می‌دانست.[۳]

تئاتر یونانی به عنوان بخشی از دیدنی‌ترین جشنوارهٔ شهر اجرا می‌شد. جشنوارهٔ دیونیسیا که در بهار، زمانی‌که دریاها پس از فصل طوفان‌های زمستانی قابل کشتیرانی می‌شدند، به دیونیسوس حامی عیاشی و تئاتر تقدیم می‌شد. این جشنواره انبوهی از بازدیدکنندگان را به خود جلب می‌کرد، برخی از روستاهای اطراف پیاده می‌آمدند، برخی دیگر سوار بر الاغ یا قاطر و برخی دیگر با قایق از جزایر مجاور یا از سکونت‌گاه‌ها و جایگاه‌های تجاری دورتر می‌آمدند. مهم نیست از کجا می‌آمدند، بازدیدکنندگان بهترین لباس‌های خود را می‌پوشیدند، حتی گاهی‌اوقات نقاب‌های نمایشی بر رخسار می‌زدند، هرچند کسانی می‌توانستند بر ارابه‌ها سوار شوند.

این جشنواره مشارکت گسترده‌ای از سراسر جامعهٔ آتن را ترغیب می‌کرد و به همراه داشت، از جمله نه تنها شهروندان (به‌طور انحصاری مردها)، بلکه به احتمال زیاد زنان، *metikoi* (خارجی‌هایی که بیشتر کارهای یدی انجام می‌دادند و همچنین کارگران ماهر) و *douloi* (مردم برده‌شده‌ای که بیشتر در مشاغل کشاورزی کار می‌کردند).[۴]

افلاطون در مقام رهبر همسرایان، نقش مهمی در سازماندهی جشنواره ایفا می‌کرد که با پیکرهٔ دیونیسوس در حال رژه از میان خیابان‌ها گشایش می‌شد. جمعیت در دو سوی خیابان می‌ایستادند تا شاهد قربانی‌شدن بزها و گوسفندها باشند و سپس پیکره را از بالای تپه‌ای تا تئاتر بزرگ دیونیسوس دنبال می‌کردند، میدان روباز حک‌شده‌ای در دامنهٔ کوه، احاطه‌شده با

درختان خوش‌بوی سرو و زیتون. از آنجا تماشاگران می‌توانستند تا بندر، منبع قدرت این امپراتوری دریانوردی را ببینند. بالای دید آنها ارگ باستانی یا آکروپلیس[۱] قرار داشت.

اما افلاطون راضی به ایفای نقش در مقام رهبر همسرایان نبود. تراژدی هم نوشته بود و امیدوار بود در قالب جشنواره اجرا شود.[۵] افلاطون در اواخر دوران طلایی نمایشنامه‌نویسی یونانی زندگی می‌کرد. در نسل‌های گذشته سه تراژدی‌نویس بزرگ، آیسخولوس[۲]، سوفوکل[۳] و اوریپید[۴]، فرمول قدرتمند جدیدی برای تراژدی آفریده بودند. پروتاگونیست‌ها (شخصیت‌های قهرمان)، اغلب پادشاهان یا دیگر شخصیت‌های بلندپایه، توسط بازیگران مردی بازی می‌شدند که نقاب‌هایی بر چهره داشتند که حالت‌های چهره‌شان را اغراق‌آمیز و صدای‌شان را تقویت می‌کرد. صحنه کمابیش هیچ چشم‌انداز یا وسایل صحنه‌ای نداشت؛ اما سایبانی به سمت پشت، به تدریج تغییر کاربری داده شد تا به عنوان پس‌زمینه عمل کند.[۶] از آنجایی که فقط دو یا سه بازیگر اجازۀ شرکت داشتند، سایبان (به نام *skene*، منشأ کلمۀ «صحنه» ما) آنها را قادر ساخت تا شخصیت خود را تغییر دهند. صحنه‌های خشونت‌آمیز هرگز روی صحنه اجرا نمی‌شد، بلکه خارج از صحنه، برای مثال در *skene* رخ می‌داد که از آن می‌شد جسد مرده‌ای را بیرون آورد و به تماشاگران نشان داد. همسرایان رقصان و سخنور متشکل از پانزده شهروند مرد، همانند گروهی که توسط افلاطون رهبری می‌شد، مردم را بازنمایی می‌کردند و بر کنش نظر می‌دادند.

آتنی‌ها می‌توانستند آگاممنون[۵] را تماشا کنند که یونانیان را در برابر تروا رهبری کرده بود و پس از جنگ تلخ ده ساله‌ای به خانه بازمی‌گردد. در نمایشی دیگر، تماشاگران می‌توانستند مبارزۀ میان کرئون[۶] و آنتیگون[۷] را تماشا کنند که پس از جنگ داخلی خونینی حاکم تبس شده بود؛ اما آنتیگون اصرار داشت

۱ـ Acropolis
۲ـ Aeschylus
۳ـ Sophocles
۴ـ Euripides
۵ـ Agamemnon
۶ـ Creon
۷ـ Antigone

برادرش را به شکل درخوری دفن کنند، حتی اگر به شهر خیانت کرده بود یا تماشاگران می‌توانستند با وحشت شاهد باشند که چگونه مده‌آ[۱]، همسر متحمل بی‌انصافی، تسئوس[۲]، شوهرش را با قتل فرزندان‌شان مجازات کرد.[۷]

آمیزه‌ای از رقص و سخنرانی، همسرایان و بازیگران، نقاب‌ها و موسیقی، گیرابودن ژرفی را نشان می‌دادند. جمعیتی در این مکان ویژه جمع شده بودند که اجرای همشهریان خود را در گروه همسرایان تماشا کنند؛ اما خود را نیز تماشا می‌کردند و از اهمیت خود آگاه بودند. نمایشنامه‌ها گاهی آن‌قدر مؤثر بودند که جمعیت را به آشوب می‌کشیدند و باعث ناآرامی عمومی می‌شدند. گردآمدن حدود هفده هزار آتنی از طبقات مختلف در فضایی واحد، موقعیتی احتراق‌آفرین پدید می‌آورد که می‌توانست با اجرایی تکان‌دهنده به‌پا شود. در پاسخ، مقامات موضوعات معاصر را غیرقانونی اعلام کردند که چه بسا عامل دردسر بودند. تنها یک تراژدی منفرد باقی مانده است که در گذشتهٔ نزدیک دیده می‌شود: *پارسیان*[۳] آیسخلوس (تعداد بسیار اندکی از تراژدی‌های یونانی به عنوان متن کامل باقی مانده‌اند، آنهایی که باقی مانده‌اند در کتابخانه‌ها جمع‌آوری شده و دوباره نسخه‌برداری شده‌اند). *پارسیان* نیز شاید به صحنه‌های بی‌نظمی منجر شده باشد. این نمایش با وجود اینکه پیروزی یونانی‌ها بر ایرانی‌ها را به تصویر می‌کشد، در ایران می‌گذرد و داستان را از دید بازنده‌ها روایت می‌کند. همهٔ تراژدی‌های بعدی که باقی مانده‌اند، شاید برای جلوگیری از نرفتن روی اعصاب تماشاگر آتنی، در گذشتهٔ اسطوره‌ای روایت می‌شدند؛ اما دیگر گونه‌های نمایش‌ها، از جمله کمدی‌ها، همچنان در آتن امروزی رخ می‌دهند و همهٔ نمایش‌ها، صرف نظر از اینکه چه زمانی را صحنه‌پردازی کنند، به گونه‌ای اجرا می‌شدند که گویی کنش‌ها در اینجا و اکنون رخ می‌دهند.

یونانیان به‌راحتی تحت تأثیر تئاتر قرار گرفتند؛ زیرا آنها در فرهنگی مبتنی بر اجرا زندگی می‌کردند. آنها مرتباً در راهپیمایی‌ها، آیین‌ها یا خواندن سرودهایی مانند سرودهای مربوط به جشنوارهٔ دیونیسیا شرکت می‌کردند؛ اما با وجود اینکه تئاتر یونان همچنان در زمینهٔ جشنواره‌های مذهبی اجرا می‌شد،

۱ـ Medea
۲ـ Theseus
۳ـ Persians

نمایشنامه‌نویسان شروع به پرداختن موضوعاتی کردند که ارتباط چندانی با خدایی خاص یا آیین ویژه‌ای نداشت. این به آن معنی بود که ارتباط نزدیک میان تئاتر و مذهب در حال سست‌شدن بود، ولو هرگز کاملاً قطع نشد. ارتباط سست‌تر به آن معنا بود که نمایشنامه‌های یونانی را می‌توان خارج از زمینهٔ دیونیسیا درک و قدردانی کرد که به نوبهٔ خود به این معنی بود که آنها به شکل هنری بسیار حمل‌پذیر و انطباق‌پذیری تبدیل شدند که پس از این پیروانی پیدا می‌کرد که اطلاعات کمی در مورد آیین اصلی دیونیسوس داشتند که تئاتر یونانی از آن ظهور کرده بود.

تأثیر تراژدی یونانی فراتر از فرهنگ یونانی، از بسیاری جهات شگفت‌انگیز است؛ زیرا شکل هنری بسیار محلی بود، برای تئاتر و تماشاگر خاصی طراحی شده بود و با قوانینی تنظیم می‌شد که موشکافانه می‌گفت چه تعداد بازیگر (دو یا سه) را می‌توان استفاده کرد، همسرایان باید (دوازده تا پانزده) به چه تعداد باشند، اجرا در چه نوع تئاتری باید رخ دهد (صحنهٔ خالی به جز سایبان صحنه)، جایی‌که خشونت باید رخ دهد (خارج از صحنه) و داستان باید چه شکلی به خود بگیرد (براساس فردی عالی‌رتبه که سقوط می‌کند)؛ اما به‌نوعی این فرمول ویژه، به مکانی فراتر از مبدأ خود سفر کرد. نوشتن کمک کرد؛ زیرا اجازه می‌داد نمایشنامه‌ها خوانده و همچنین اجرا شوند. همان‌طور که نوشتار یونانی به لطف الفبا و همچنین تجارت و تسخیر گسترش یافت، نمایشنامه‌های مکتوب نیز همراه با آن گسترش یافت و در کتابخانه‌های دور ذخیره شد.

سنت‌های دیگر نیز مراحل مشابهی را طی می‌کنند. مصری که بسیار مورد احترام افلاطون بود نیز شکلی از اجرا داشت که رقص، آواز و داستان‌سرایی را در زمینهٔ جشن‌های مذهبی می‌آمیخت و برخی از آن اجراها نوشته شده بود. در جنوب آسیا، نمایشنامه‌هایی به زبان سانسکریت، مانند *شکونتالا*[۱] اثر کالیداس[۲] نوشته شده است که مبتنی بر داستان‌های حماسی بود. در حالی‌که تئاتر *نو*[۳] ژاپنی، به همان اندازه محدود به قوانین و قراردادها، نوعی نمایشنامه را تکامل داد که می‌توان آن را با تراژدی یونانی مقایسه کرد. در نهایت همهٔ این

۱ـ Shakuntala
۲ـ Kalidasa
۳ـ Noh

نمایشنامه‌ها زمینه‌های اصلی خود را رها کردند، به دورتر و دورتر سفر کردند و با هم درآمیختند، به ویژه در قرن بیستم، زمانی‌که کارگردان‌ها درآمیختگی میان تراژدی یونانی و نو را آفریدند و وله سوییِنکا، نمایشنامه‌نویس نیجریه‌ای تراژدی یونانی را به سنت‌های اجرای یوروبا[۱] پیوند داد.

این تحولات در آینده بود. اگر کاهنان مصری افلاطون دربارهٔ تئاتر یونانی و تمایل آن به فراتر رفتن از بافت آیینی‌اش شنیده بودند، شاید این گمانه را تأیید می‌کردند که یونانی‌ها هیچ حسی از تاریخ ژرف ندارند، احساس می‌کردند بار آن را از دوش بردارند و با دلسردی تصمیم گرفتند داستان‌های خود را برای اهداف جدید اقتباس کنند.

مداخلهٔ ژرف افلاطون در تئاتر با برخوردی متزلزل شد که زندگی او را تغییر داد. درست زمانی‌که در آستانهٔ تحویل یک تراژدی به قلم خودش بود، تصادفاً با گروهی از مردم درگیر مناظرهٔ شدید با سقراط[۲] دردسرساز و بدنام روبه‌رو شد. سقراط از رده‌های بالاتر جامعه نیامده بود. او فرزند یک مجسمه‌ساز و یک ماما بود، لباس‌های عجیب و غریب می‌پوشید و گاهی بدون صندل راه می‌رفت؛ اما علی‌رغم این ویژگی‌ها – یا به دلیل آنها – حضور او در بازار و جلوی ورزشگاه امر ثابتی شده بود، جایی‌که شهروندان مرد برهنه ورزش می‌کردند (فعل یونانی *gymnazein*، منشا واژه *gymnasium* ما، به معنای «برهنه ورزش کردن» است).[۸] در آنجا سقراط با پرسیدن پرسش‌های ساده توانست مردم را به گفتگو بکشاند. اغلب این پرسش‌ها فاش می‌کرد مردم با خودشان مخالف هستند یا نمی‌دانستند که عزیزترین باورهای‌شان بی‌معنی است.

سقراط نه تنها نظرات مردم عادی، بلکه نظرات مهم‌ترین مقامات فرهنگی، بالاتر از همه هومر[۳] را به چالش کشید. داستان‌های جنگ تروا و بازگشت دشوار به وطن برای نسل‌ها توسط خوانندگان نقل شده بود؛ اما مکتوب و به صورت آثار منسجمی در آمد، مدت کوتاهی پس از نوشتن آوایی، به یونان معرفی شد. نامی که آن نسخه‌های مکتوب به آن نسبت داده می‌شد، هومر بود، ولو شواهد

۱ـ Yoruba
۲ـ Socrates
۳ـ Homer

خارجی کمی وجود دارد که چنین شخصی تا به حال زندگی کرده باشد؛ اما مهم نیست که نویسنده یا نویسندگان نسخه‌های مکتوب آن داستان‌ها به راستی چه کسانی بودند. دو حماسهٔ *ایلیاد*[1] و *ادیسه*[2]، به متون بنیادی فرهنگ یونان تبدیل شده بودند: هرکس که خواندن و نوشتن می‌دانست، با مطالعهٔ آن متون آموخته بود. نمایشنامه‌نویسان به شدت تحت تأثیر هومر بودند. مجسمه‌سازان و نقاشان اغلب از صحنه‌های هومر برای تزئین معابد و همچنین اشیای روزمره مانند کوزه‌های ذخیره‌سازی، کاسه‌های توگرد و فنجان‌های نوشیدنی استفاده می‌کردند. با گذشت زمان، هومر به مهم‌ترین مرجع فرهنگی تبدیل شده بود. بسیاری از تراژدی‌های یونانی در جهان هومری رخ می‌دادند.

اما سقراط اعلام کرد فقط به این دلیل که هومر (یا کاتب او) چیزی را یادداشت کرده بود، ناگزیر آن را درست نکرده است. هر کس باید حق پرسیدن پرسش، بررسی فرضیات و استخراج عواقب را داشته باشد. مردم همیشه قدردان خدمات سقراط نبودند. برخی عصبانی شدند و برخی دیگر از مصاحبت با او دست کشیدند؛ اما سقراط همیشه مخاطبان جدیدی می‌یافت و حتی در میان جوانان ممتاز آتن پیروانی پیدا می‌کرد. شاید به همین دلیل بود که افلاطون نزدیک‌تر و کنجکاوتر می‌شد تا بشنود سقراط چه می‌گوید.

از میان تمام نهادهای فرهنگی مورد حملهٔ سقراط، تئاتر بدترین عملکرد را داشت. سقراط نگران قدرت آن بود، به‌ویژه در مورد جوانان تأثیرپذیری همانند افلاطون. او می‌ترسید تماشاگران زیاد به‌راحتی از خشونت تحریک شوند (همانند مقامات اولیه که موضوعات معاصر را برای تراژدی ممنوع اعلام کرده بودند). او به بازیگرانی بی‌اعتماد بود که به‌طرز ماهرانه‌ای در نقش‌های مختلف جای می‌گرفتند و تنها عواطف خود را تظاهر می‌کردند. تئاتر را از پایه فضایی از جنس توهم صرف می‌دانست که به تماشاگران این تصور را می‌دهد که شاهد رویدادهای واقعی در حال رخ دادن به صورت زنده، در زمان حال هستند؛ آن‌گاه که در واقع همه چیز توسط نمایشنامه‌نویسان جاه‌طلبی ساخته شده بود که تنها علاقهٔشان کسب جایزهٔ اول بود.

۱ـ Iliad

۲ـ Odyssey

افلاطون هر چه بیشتر گوش می‌داد، بیشتر مسحور این آموزگار جاهل می‌شد و وقتی گفتگو به پایان رسید، تصمیم گرفت شاگرد سقراط شود. تنها یک مشکل وجود داشت: افلاطون با مداخله‌اش در گروه همسرایان و تراژدی به تازگی تکمیل‌شده‌اش، در مقام علاقه‌مندی به تئاتر مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته بود. او اکنون یک انتخاب داشت: تئاتر یا فلسفه. ناگهان تراژدی خود را که بابتش زحمت زیادی کشیده بود، برداشت و آتش زد. در حالی‌که نمایشنامه‌اش شعله‌ور می‌شد، گویی در حال برگزاری آیینی مهم، فریاد زد «بیا اینجا ای خدای آتش، افلاطون به تو نیاز دارد.»[۹] او فلسفه را برگزید.[۱۰] از آتش، دومین حرفهٔ افلاطون زاده شد، حرفه‌ای که او را به شهرت رساند: حرفهٔ یک منتقد، یک خلاف‌اندیش، کسی‌که آشکارا مصر را تحسین می‌کرد و تاریخ دیگری برای یونان اختراع کرد. این سقراط بود که افلاطون را علیه مهم‌ترین نهادهای فرهنگی آتن برانگیخت.

افلاطون در نقش جدید خود به عنوان پیرو سقراط، به تئاتر و همچنین به یکی دیگر از نهادهای یونانی حمله کرد که می‌توان با آن مرتبط دانست: دموکراسی. از آنجا که تئاتر از مشارکت گسترده‌ای برخوردار بود و از آنجا که همسرایان متشکل از شهروندان بود، تئاتر می‌توانست به نظر، شکل هنری ویژه‌ای برای دموکراسی باشد. (این ارتباط برعکس عمل کرد: همان‌طور که فقط ساکنان مرد ممتاز آتن می‌توانستند در همسرایان نقش‌آفرینی کنند؛ بنابراین فقط آنها مجاز به رأی دادن بودند.)[۱۱] مهم نبود به درستی ارتباط میان تئاتر و دموکراسی چقدر محکم است، یک چیز مسلم بود: پس از شاگردی سقراط، افلاطون با هر دو مخالفت کرد. بعدها در زندگی سعی کرد به عنوان مشاور دیونیسوس اول، جبار سیراکیوز[۱]، مستعمره‌ای یونانی در سیسیل[۲] کار کند. تلاش‌ها خوب پیش نرفت و طبق برخی منابع، افلاطون به بردگی فروخته شد (یکی از دوستان زمانی دیگر آزادی او را خرید).

افلاطون دلیل دیگری برای مخالفت با دموکراسی داشت، وقتی رهبری برگزیده در فرایند دموکراتیک آتنی، سقراط را به اتهامات واهی و معرفی خدایان جدید و گمراه کردن جوانان به مرگ محکوم کرد. شاگردان و پیروان

۱ـ The Tyrant of Syracuse

۲ـ Sicily

سقراط، در نومیدی خود نقشه‌ای برای رشوه دادن به نگهبانان زندان و کمک به فرار او طراحی کردند؛ اما سقراط از همراهی با آن خودداری کرد. در عوض، او آخرین ساعات خود را در جمع شاگردانش سپری کرد که برخی از آنها شروع به گریستن کردند. سقراط همان کاری را انجام می‌داد که همیشه انجام می‌داد: انتزاعی از موقعیتی ویژه ـ مرگ یک نفر ـ و بررسی اصول در خطر.

افلاطون که برای پیروی سقراط، از نمایشنامه‌نویسی دست کشیده بود، آن روز در کنارش نبود. شاید او طاقت تماشای مرگ معلم خود را نداشت، یا شاید او پیش‌تر به گونه‌ای دیگر شروع به سوگواری برای سقراط کرده بود: با نوشتن دربارهٔ او. او ابتدا در مورد دادگاه و امتناع سقراط برای بازی در کنار قضات نوشت. بعدها دربارهٔ نقشه فرار و ساعات پایانی دلخراش سقراط نوشت. با گذشت زمان، افلاطون سقراط را به تجسد شخصیت فلسفه، به ویژه از طریق حوادث پیرامون مرگ او تبدیل کرد. در مقام تراژدی‌نویس سابق، متوجه این موضوع شد که مرگ سقراط، سقراط را به قهرمان تراژیک فلسفه تبدیل کرده است.[۱۲]

افلاطون با دقت این دیالوگ‌ها را در مکان‌هایی پیاده کرد که سقراط مکرر به آن‌جا رفته بوده، مانند پیاده‌روی در خارج از شهر یا بندر شلوغ و بازار و معلمش را در تخیل خوانندگانش زنده کرد. او از نوشتن تراژدی‌ها به سمت تدوین چیزی مخل‌تر پیش می‌رفت: گفتگوی فلسفی.[۱۳] با گذشت زمان افلاطون از نمایشنامه‌های فلسفی خود برای تحقیر دستاوردهای فرهنگی یونان کلاسیک استفاده کرد. او به بازیگران حمله کرد. به خوانندگانی حمله کرد که ترانه‌های هومری می‌خواندند. به معلم‌هایی حمله کرد که آنها را سوفسطایی می‌خواند.[۱۴] از نظر او معنای واقعی فلسفه این بود: نقد همه چیز.

این نقد حتی شامل نوشتن هم می‌شد. افلاطون با این ادعا که هر چه بیش‌تر به واژگان نوشته شده اعتماد کنیم، خاطرات ما بیشتر تحلیل می‌رود، این پرسش را مطرح کرد که آیا نوشتن کالایی تقلیل‌ناپذیر است. افلاطون در بیان این استدلال به صورت مکتوب می‌دانست که به توصیه‌های خود توجهی نمی‌کند. همان‌طور که در مورد تاریخ یونان جایگزین خود، این استدلال را در دهان کاهنی مصری مطرح کرد. از آنجایی که مصر تجربهٔ بسیار طولانی‌تری در نوشتن داشت، از معایب آن نیز درک بهتری داشت.

نقد فلسفی افلاطون از همه چیز در نهایت به تمام واقعیت‌ها تعمیم یافت و او را به تصور جهانی از مُثُل ناب سوق داد که دنیای ما جز سایه‌ای از آن است. افلاطون‌گرایی، همان‌طور به این دیدگاه اطلاق می‌شود، بزرگ‌ترین دیدگاه او بود. همانگونه که آتلانتیس جایگزین او برای تاریخ واقعی یونان بود، جهان مُثُل ناب او نیز جایگزینی برای واقعیت بود. افلاطون فقط ویران نکرد، او عمارت فلسفی کاملی ساخت که از آن زمان تاکنون فلسفه را شکل داده است.

علی‌رغم مخالفت افلاطون نسبت به تئاتر ـ در زمانهٔ او، قوی‌ترین رسانه برای آفرینش واقعیت شبیه‌سازی شده ـ و نگرانی در مورد استفادهٔ گسترده از نوشتن، دیالوگ‌های فلسفی او در کنار تراژدی‌های یونانی در کتابخانه‌ها و مجموعه‌های خصوصی، به ویژه در کتابخانهٔ اسکندریه[۱]، در نزدیکی سایس زنده ماند، آنجایی که گفته می‌شود بحث میان سولون و کاهن مصری صورت گرفته بود.[۱۵] بقای نمایشنامه‌های یونانی و دیالوگ‌های افلاطون کمک زیادی به این واقعیت کرد که الفبای یونانی، ساده‌تر در استفاده نسبت به هیروگلیف مصری، به نرخ سواد بسیار بالاتری انجامید که به معنای آن بود که نمایشنامه‌ها و گفتگوهای فلسفی به‌طور گسترده منتشر می‌شدند. (به همین دلیل، مصر دست‌نوشتهٔ دموتیک[۲] (حروف جدید هیروگلیفی) ساده‌تری را توسعه داد). توزیع گسترده به اندازهٔ مکانیسم بقا مؤثر بود، همچون سنگر آموزشی که به‌خوبی همانند معبدی مصری محافظت می‌شد.

اما راه دیگری ـ و شاید حتی مؤثرتر ـ برای بقای فرهنگ وجود داشت؛ یعنی از طریق تقلید، با الهام بخشیدن به نسل‌های جدید برای زنده نگه داشتن شیوه‌های فرهنگی. این فرآیند فرد به فرد ـ که آن را آموزش می‌نامند ـ بسیار کمتر به لوح یا الفبا متکی بود و در عوض روی تعداد زیادی از مردم قمار می‌کرد. به همین منظور، افلاطون یک مکتب فلسفی را درست در خارج از آتن، در باغ زیتونی تأسیس کرد که به آکادمی[۳] معروف شد. به همین دلیل است که این کلمه برای توصیف انواع مکاتب فلسفی به کار رفته است. یکی از

۱ـ Library of Alexandria
۲ـ Demotic
۳ـ Academy

شاگردان او ارسطو[۱] بود که به‌طور قابل‌توجهی در فلسفهٔ معلم خود تجدیدنظر کرد. (او هم‌چنین نسبت به تئاتر مثبت‌تر بود و جزییات تراژدی را به ما ارائه داد، اقتباس‌هایی از این اثر، *پوئتیک*[۲] (بوطیقا) هنوز هم توسط فیلمنامه‌نویسان هالیوود استفاده می‌شود.)

چیزهای بسیاری از افلاطون و ارسطو باقی مانده است که به دلیل تعهد آنها به آموزش و توانایی‌شان در جذب نسل‌های جدید دانشجویان بود. این میراث درس مهمی به کاهنان مصری و همهٔ کسانی داد که به نوشته‌ها و معابد اعتماد می‌کنند: فقط به ذخیره‌سازی فرهنگی متکی نباشید؛ زیرا معابد و کتابخانه‌ها را می‌توان تخریب کرد و نظام‌های نوشتاری را می‌توان فراموش کرد، همان چیزی که بر سر هیروگلیف‌های مصری آمد. حتی کتابخانهٔ اسکندریه نیز در آتش سوخت و بسیاری از متون یونانی را از بین برد، در حالی‌که با امتناع راهبان مسیحی از نسخه‌برداری مطالب مربوط به دوران پیش از مسیحیت، تعداد بی‌شماری دیگر از بین رفتند. افلاطون تا حدودی جان سالم به در برد؛ زیرا توانسته بود الهام‌بخش نسلی از دانشجویانی باشد که به نوبهٔ خود الهام‌بخش دیگران بودند و عاملی شد تا فلسفهٔ افلاطون به‌طور گسترده شناخته و به اشتراک گذاشته شود.

به لطف این شیوه‌های انتقال، افلاطون تأثیری متنوع و گاه غیرمنتظره بر اندیشمندان و نویسندگان آینده، چه درون و چه بیرون از فلسفه داشته است. آینده‌نگران قصد ساختن جوامع آرمان‌شهری دارند که از اسطورهٔ آتلانتیس افلاطون الهام گرفته‌اند، در حالی‌که نویسندگان داستان‌های علمی‌ـتخیلی برای دیدگاه‌های جایگزین نسبت به آینده، به سوی او کشیده شده‌اند. در همین حال نقد افلاطون از واقعیت شبیه‌سازی‌شده، در اصل برگرفته از تجربهٔ خودش از تئاتر، به‌روزرسانی شده است تا مناسب رسانه‌های جدید باشد. در سال ۱۹۹۸ میلادی فیلم *نمایش ترومن*[۳] شخصیتی را به تصویر کشید که در حومهٔ شهر معمولی آمریکایی بزرگ می‌شود و درمی‌یابد آنچه به عنوان واقعیت برداشت کرده است، چیزی جز یک رئالیتی‌شوی تلویزیونی نیست. یک سال

۱ـ Aristotle
۲ـ Poetics
۳ـ The Truman Show

بعد، *ماتریکس*[1] شبیه‌سازی رایانه‌ای را رقم زد و قرص قرمز را به کسانی عرضه کرد که مایل به تشخیص واقعیت شبیه‌سازی‌شدهٔ کامپیوتری بودند. اگر متاورس[2] که به تازگی توسط فیسبوک معرفی شده است به وجود آید، می‌توان مطمئن بود که افلاطون، نمایشنامه‌نویس و فیلسوف، مخترع تاریخ‌های دروغین و آینده‌های جایگزین، حرف‌های زیادی در مورد آن می‌داشت.

۱ـ The Matrix

۲ـ Metaverse

فصل سوم

شاه آشوکا پیامی به آینده می‌فرستد

دهلی، ۱۳۵۶ پس از میلاد

از دید سلطان فیروز شاه تغلق¹، شکار اقدامی طرب‌آور، هم سرگرمی بود و هم یک امر دولتی، به او اجازه می‌داد مهارت، شجاعت و قدرت خود را به نمایش بگذارد. او اردوگاهی بزرگ در جایی بیرون شهر برپا می‌کرد، با ارتشی کامل از خدمه که همهٔ نیازهایش را برآورده می‌کردند؛ پیش از آنکه پیشاهنگانی برای جستجوی طعمه اعزام کند. اگر آنان یکی از درندگان تأثیرگذارتر همانند گرگ، شیر یا ببر را می‌یافتند، سلطان اصرار بر محاصرهٔ حیوان می‌کرد. پیش از کشتن حیوان، اعضای گروه، شکار را به دقتی ترتیب می‌داد و سپس در پی پاییدن حیوان‌های کوچک‌تری همانند آهو یا الاغ وحشی، حرکت می‌کرد.[۱] مهیب‌ترین حیوان برای شکار فیل بود. یک‌بار سلطان ۷۳ فیل را کشته بود، تقریباً برای بازگرداندن از دل رشته‌کوهی چالش‌برانگیز به دهلی² عدد بزرگی است. دهلی جایی بود که با افتخار آنها را به نمایش می‌گذاشت.[۲] شکار به او خلق‌وخوی خوبی می‌داد و رعایایش از این موضوع آگاه بودند. اگر می‌خواستید از سلطان طلب بخشش کنید، بهترین کار آن بود در حین شکار در پی او می‌رفتید. اگر خوش‌شانس می‌بودید، او نه تنها شما را می‌بخشید؛ بلکه یکی از اسب‌های عربی خیره‌کنندهٔ خود را هم تقدیم شما می‌کرد.[۳] شاید

۱ـ Sultan Firoz Shah Tughlaq

۲ـ Delhi

دلیل بزرگواری سلطان در چنین مواقعی این بود که می‌دانست شکار او را به پیشینیانش مرتبط می‌کرد که از آسیای مرکزی با اسب‌های تیزرو برای فتح فراسوی شبه‌قارهٔ هند آمده بودند.

شکار امروز، او را از دهلی دور کرده بود، در صد و شصت کیلومتری شمال دامنه‌های هیمالیا. در میانهٔ این شکار بود که سلطان در نزدیکی روستای توپرا[۱] با نمونه‌ای غیرمنتظره برخورد کرد: نه یک ببر یا یک فیل؛ بلکه یک ستونِ عظیم. به نظر می‌رسید تقریباً به‌طور معجزه‌آسایی از زمین برخاسته و مستقیماً به سوی آسمان شلیک شده است. ستون عظیم بود، بیش از دوازده متر ارتفاع داشت و از ماسه‌سنگ ساخته شده بود، نمای بیرونی به‌طرز ماهرانه‌ای به پایان رسیده بود و به‌طرز شگفت‌انگیزی در لمس‌شدن صاف و مسطح بود. چه کسی آن را ساخته بود؟ چگونه سرپا مانده بود؟

حتی پس از بازگشت سلطان به دهلی، نتوانست این ستون مرموز را از ذهن خود بیرون کند. جلوه‌های دیگری از گذشته‌های دور در قلمرواش وجود داشت، خرابه‌هایی از قلعه‌ها و بقایای از آبادی‌ها که گواهی بر تمدنی متعلق به پیش از فتح هند به دست اجداد مسلمانش بود؛ اما این ستون متفاوت از دیگر بقایای گذشته به نظر می‌آمد، آن‌چنان بلند و خودبسنده، ظاهراً دست نخورده در طول زمان. باید با آن چه می‌کرد؟ ستون‌ها بخشی از معماری اسلامی نبودند.[۴] آیا باید سرنگونش می‌کرد تا نشان دهد اکنون او حاکم این سرزمین است؟

چنین اقدام وندالیستی خلاف ذات او بود. برخی از بخش‌های امپراتوری او اخیراً دست به شورش زده بودند؛ اما سلطان فیروز تصمیم گرفته بود به آن بخش‌های قلمرواش اجازه دهد بدون جنگی جدا شوند. به جای جنگ، او سلطنت خود را در پروژه‌های ساختمان‌سازی و زیربنایی، حفر کانال‌ها و چاه‌ها، تأسیس مهمانسراها و باغ‌ها و حتی تأسیس شهرهای کامل قرار داده بود. پس از اندیشیدن دربارهٔ اینکه با ستون چه کند، طرح بیشتری در راستای این فعالیت‌ها ارائه کرد: تصمیم گرفت آن را به دهلی بیاورد و آن را درونِ کاخ خود بگنجاند و در نزدیکی یک مسجد قرارش دهد. حمل‌ونقل تقریباً یک

۱ـ Topra

چالش ناممکن بود و بیش از سرنگون کردن ستون، توانایی او را به‌غایت مؤثرتر نشان می‌داد.[۵]

سلطان فیروز که در وجودش یک سازنده بود، عملیات را با جزییات برنامه‌ریزی و صدها کارگر را بسیج کرد. نخست، ستون را با طناب‌های ابریشمی محکم کرد تا از فروریختن آن جلوگیری کند. سپس کارگرانش شروع به حفاری کردند. به‌زودی متوجه شدند چرا ستون برای مدت طولانی سرپا ایستاده است: پایهٔ سنگی مدفونی در زمین بود که از تخته‌سنگی بزرگ ساخته شده بود. به محض آنکه این پایه را بیرون کشیدند، ستون را به‌آرامی روی زمین پایین آوردند تا روی تکیه‌گاه‌های پنبه‌ای قرارش دهند که مخصوصاً برای این منظور ساخته شده بود. سپس ستون را بادقت در نی و پوست درخت محصور کردند و آن را روی کالسکه‌ای سفارشی برافراشتند. ستون آمادهٔ حرکت بود.

کالسکه خود شگفت‌انگیز بود، آنقدر طویل که به ۴۲ چرخ نیاز داشت، هر چرخ به طناب عظیمی وصل بود که حداقل طبق گزارش شاهدان عینی توسط دویست مرد کشیده می‌شد. این ستون که گام‌به‌گام با قدرت عضلانی هزاران کارگر حرکت داده می‌شد، راه خود را به سمت رودخانهٔ یامونا[۱] پیش برد. در تمام مدت، سلطان فیروز آن را از چشمان خود دور نگاه نداشت. ناوگانی از قایق‌ها و لنج‌ها بار عظیم را به پایتخت جدید، فیروزآباد (دهلی امروزی) بردند، جایی‌که ستون درون دروازه‌های کاخ کشیده می‌شد و در نهایت در نزدیکی مسجد جامع آرام گرفت.

وظیفهٔ نهایی این بود که دوباره آن را به حالت سرپا درآورند. برای همین منظور، سازه‌ای نگهدارنده از سنگ ساخته شد و ارتش دیگری از مردان، این ستون را با طناب‌های ضخیم و قرقره‌های چوبی، سانتیمتر به سانتیمتر بالا کشیدند تا در نهایت ستون دوباره ایستاده و بر فراز همهٔ ساختمان‌ها برافراشته شد. سلطان فیروز؛ قبه‌ای طلایی برای تکمیل آخرین دستاورد خود به ستون افزود. ستون اکنون، خورشید، یادآوری از شکوه‌های حکومت خیرخواهانه سلطان را بازتاب می‌داد.

۱ـ Yamuna



ستونی که توسط آشوکا در توپرا برپا و نوشته شد و توسط فیروزشاه تغلق به محل فعلی خود در کوتلا (ارگ) فیروزآباد، در دهلی امروزی منتقل شده است. (عکس: وارون شیو کاپور)

سلطان تصور می‌کرد شاهکار حمل و نصب این ستون شهرت او را برای همیشه تضمین می‌کند. این ستون هنوز پس از هشتصد سال پابرجاست. برای همهٔ کسانی که می‌خواهند با آینده ارتباط برقرار کنند، درسی وجود دارد: از بادوام‌ترین مواد استفاده کنید و مطمئن شوید که توجه را به خود جلب می‌کند، حاکمان آینده را برای نگهداری و پذیرش آن جذب می‌کند و آیندگان را در مورد منشأ و تاریخچهٔ آن کنجکاو می‌سازد.

سلطان فیروز در حالی‌که به آینده می‌اندیشید، در مورد گذشته نیز کنجکاو بود. این ستون دارای کتیبه‌های منظمی بود که به نظر نوشته شده بود؛ اما در نظامی ناشناخته برای او. او که در مورد معنای این پیام باستانی کنجکاو بود، از دانشمندان آگاه به سنت‌های متفاوت پیش از اسلام دعوت کرد، کسانی‌که سانسکریت و سایر زبان‌های شبه‌قاره را می‌دانستند تا آن را رمزگشایی کنند؛ اما هیچ‌کس موفق به خواندن این کتیبه‌ها نشد. فرزانگان،

سردرگم نسبت به نوشتار، در عوض داستان‌هایی را نقل می‌کردند که چگونه یک شخصیت غول‌پیکر (شخصیت بهیما[۱] در *مهابهاراتا*[۲]) از ستون به‌عنوان عصا استفاده می‌کرد - حداقل این تنها چیزی بود که لو دادند.[۶] ستون‌های دیگری همانند این ستون وجود داشت و در یک مورد سلطان حتی آن را برای خودش حکاکی کرده بود، گویی می‌خواهد واژگانی را به پیام معمارانه‌اش بیافزاید.

سلطان اولین کسی نبود که به این ستون‌های باستانی و پیام‌های مرموزشان مواجه می‌شد. قرن‌ها پیش، مرد دیگری چنین ستونی را یافته بود: ژوان‌زانگ، بازدیدکننده‌ای از چین که برای یافتن منشأ بودیسم به هند سفر کرده بود. او در میانهٔ قرن هفتم با چند ستون روبه‌رو شد و همان پرسشی را پرسید که سلطان هفتصد سال پس از آن پرسید: کتیبه‌های ستون‌ها از چه می‌گویند؟ ژوان‌زانگ ادعا کرد می‌تواند آنها را بخواند یا ترجمه‌شان کرده بود؛ اما به نظر می‌رسد این ترجمه‌ها بسیار نادرست باشند.[۷] همانند سلطان، ژوان‌زانگ احتمالاً برای کسب اطلاعات به افسانه‌های محلی تکیه می‌کرد و در اینجا ژوان‌زانگ از یک مزیت برخوردار بود؛ زیرا از نظر زمانی به منشأ ستون‌ها نزدیک‌تر بود. در سال ۶۴۰ میلادی، دانش نقل‌شده به صورت شفاهی توضیح متفاوتی برای کسی داشت که این ستون‌ها را پشت سر گذاشته بود: نه یک غول از یک حماسهٔ باستانی، بلکه آشوکا[۳]، پادشاه بزرگ موریایی.[۸]

اگر سلطان در موقعیتی بود که از منشأ باستانی ستون خود اطلاع می‌یافت، تحت تأثیر قرار می‌گرفت که در زمان او، در سال ۱۳۵۶ میلادی، حدود هزار و ششصد سال از عمر آن می‌گذشت. این ستون به لطف سنگینی، اندازهٔ چشمگیر و پایهٔ سنگی محکمش زنده مانده بود؛ اما نوشتهٔ آن فراموش شده بود.

***

خالق اصلی ستون، شاه آشوکا، که سلطنتش از حدود ۲۶۸ پیش از میلاد تا ۲۳۲ پیش از میلاد به طول انجامید، پادشاهی بزرگی از پدر و پدربزرگ

۱ـ Bhima
۲ـ Mahabharata
۳ـ Ashoka

خود، بنیانگذاران سلسلهٔ موریان[۱]، به ارث برده بود.[۹] اقدامات او توسط راهبان بودایی در متنی به نام *افسانهٔ آشوکا*[۲] (که ژوان‌زانگ از این پادشاه شنیده بود) تکریم شد.[۱۰] *افسانه* داستان یک چرخش ناگهانی در زندگی پادشاه را روایت می‌کند. در اصل، آشوکا از طریق خشونت از مرزهای قلمرو خود دفاع کرده و آن را گسترش داد و نام خود را به عنوان پادشاهی زشت و ظالم معروف به آشوکای خشن بر سر زبان‌ها انداخت.[۱۱] ظلم و ستم او نه تنها متوجه دشمنان خارجی، بلکه نسبت به رعایای خود نیز بود. در یک مقطع، گزارش می‌شود او پانصد وزیر مظنون به بی‌وفایی را کشته است و در مقطعی دیگر، پس از اینکه از سوی یکی از آنها مورد بی‌احترامی قرار می‌گیرد، تعداد برابری از زن‌ها را می‌کشد.

اما یک روز آشوکا به یک راهب بودایی برخورد کرد و پیرو بودا شد. پس از متقاعد کردن نزدیکان خود به انجام چنین کاری، او به زیارت مکان‌های متنوع و مرتبط با بودا رفت، از جمله محل تولد بودا و درخت بودی[۳] که بودا در آن روشنگری را تجربه کرده بود. طبق *افسانه*، او همچنین آثار بودا را گردآوری کرد و ۸۴ هزار استوپا (معبد گنبدی‌شکل) برای نگهداری آنها ساخت. اندکی پیش از مرگش، او بیشتر بودجهٔ حکومت را به صومعه‌های بودایی داد. با وفاداری به آموزهٔ بودیسم، *افسانه* همچنین زندگی پیشین آشوکا را برای خوانندگان روایت می‌کرد. در یکی از تناسخات پیشین، آشوکای جوان، بودای تاریخی را دیدار کرده بود. در آن زمان پسری یک لاقبا، خواهان دادن چیزی به این موجود تابناک بود؛ اما تنها چیزی که برای هدیه دادن داشت، مشتی خاک بود. پیشکشی ناپاک و کثیفی که توضیح داد چرا آشوکا آمیزه‌ای از خیر و شر است، آشوکای خشن و آشوکای درستکار.[۱۲]

ولو *افسانه* را نمی‌توان از نظر تاریخی دقیق دانست و به‌طور ویژه به ستون اشاره نکرده است؛ اما برای هر کسی که آن را می‌دانست، نوری به سوی سرمنشأ ستون نشان می‌دهد که این ستون آشکارا با برنامهٔ ساختمانی آشوکا، تعهدش به علامت‌گذاری و بزرگداشت مکان‌های مرتبط با بودا مطابقت داشت[۱۳]؛ اما

۱ـ Mauryan
۲ـ Legend of Ashoka
۳ـ Bodhi Tree

هنگامی که کتیبهٔ اصلی ستون در قرن نوزدهم رمزگشایی شد، مشخص شد که نه تنها تقوای یک پادشاه بودایی را بازتاب می‌دهد، بلکه صدایی غیرمعمول و نادری در دوران باستان را بازتاب می‌دهد، صدایی که ایده‌ای کاملاً جدید از پادشاهی و پادشاه بودن در جهان را اعلام می‌کند.[۱۴]

آشوکا کتیبهٔ خود را با نشخوار فکری در مورد مسائل اخلاقی و استناد به ایده‌هایی همچون خوشبختی، کردار نیک و حقیقت شروع می‌کند. او بارها و بارها از *دارما*[۱] یاد می‌کند، اصطلاح کاهنان برهمن که در اصل به معنای وظایف یک پادشاه استفاده می‌شد؛ اما برای بودایی‌ها به معنای آموزه‌های بودا بود.[۱۵] آشوکا اعلام می‌کند باید از هیجاناتی همچون ظلم و خشم اجتناب شود و رنج را در همه جا کاهش داد. زبان پادشاه بازتابی، فلسفی، مذهبی است ـ کاملاً متفاوت از دیگر اعلامیه‌های عمومی در جهان باستان.

آشوکا در مقام پادشاهی که با رعایای خود صحبت می‌کرد، برنامه‌ای از رفاه را ترسیم می‌کرد که از انسان‌های همهٔ طبقات گرفته تا حیوانات و حتی گیاهان، براساس احترامی بسط می‌یافت که برای همهٔ موجودات زنده قائل بود. این ایده‌ای خارق‌العاده و رادیکال بود، ایده‌ای که صدها سال پیش از آشوکا توسط بودا به شکل قدرتمندی تدوین شده بود. این ایده برخلاف هر چیزی بود که جامعهٔ بشری بر آن بنا شده بود.[۱۶] با انسان‌ها یکسان رفتار نمی‌شد و خود آشوکا، حداقل طبق *افسانهٔ* بعدی، دشمنان، خدمتکاران بی‌وفا و همسران نافرمان را بدون مجازات کشته بود.[۱۷] با حیوانات بدتر رفتار می‌شد، برای غذا ذبح می‌شدند یا در مراسمی قربانی می‌شدند و جنگل‌ها معمولاً برای الوار قطع می‌شدند.

برای راهبان بودایی ملکوتی، این موضوع موردی برای مخالفت با چنین نظمی از چیزها بود و اینکه یک پادشاه هم دست به چنین کارهایی می‌زند. آشوکا با درک ماهیت فوق‌العادهٔ رادیکال باور جدید خود، تمایل به سازش نشان داد. او بر ستون خود تصریح کرد باید از رنج *بیهوده* اجتناب کرد، نه از همهٔ رنج‌ها و فقط حیوانات *خاصی* را از ذبح معاف کرد. او از فضای گران‌بهای روی ستون استفاده کرد تا گروه‌های به‌ظاهر تصادفی از حیواناتی را فهرست

۱ـ Dharma

کند که باید از آنها در امان ماند، از جمله طوطی‌ها، خفاش‌ها، مورچه‌های ملکه و سفره‌ماهی و افزود «همهٔ چهارپایانی که نه مفیدند و نه خوراکی.»[۱۸] می‌توان احساس کرد زیردستانش نفس راحتی می‌کشند. کاهنان برهمن درآمد خود را از هزینه‌هایی به دست می‌آوردند که برای انجام مراسم قربانی حیوانات جمع‌آوری می‌کردند. اقتصادهای محلی به استفاده از جنگل‌ها و حیوانات اهلی برای امرار معاش وابسته بودند. کل فرهنگ و شیوهٔ زندگی بر مبنای این منابع ساخته شده بود.[۱۹] با این نسخهٔ جدید مصالحه، فضای کافی برای رسیدن به هر سردرگمی برای اندیشیدن به آینده وجود داشت؛ اما اگر رعایای آشوکا باور کرده بودند که این لحن ملایم‌تر به معنای دست کشیدن آشوکا از تغییرشکل اساسی زندگی‌شان است، اشتباه باور کرده بودند. ستون او شکی باقی نگذاشت که او قدرت کل دولت را پشت مفهوم جدیدش از دارما قرار می‌داد.[۲۰]

آشوکا خوش‌شانس بود که نخستین پادشاهی متمرکز و متحد شبه‌قاره را از پدربزرگ و پدرش به ارث برده بود که حتی به افغانستان هم بسط یافته بود. آشوکا مشتاق به اجرای دیدگاه خود در مورد رفاه جهانی، تصمیم به آفرینش ساختار جدیدی گرفت: یک بوروکراسی امپراتوری با انواع گوناگونی از کارگزاران، کسانی‌که قدرت داشتند تا حاکمان محلی متعصب را به عقب برگردانند. این بازرسان فقط به خود آشوکا گزارش می‌دادند و به او سطح بی‌سابقه‌ای از فرماندهی مرکزی می‌دادند. ستون بعداً مکشوف به دست سلطان فیروز، هرکسی از دامنهٔ طولانی ایالت آشوکا را یادآوری می‌کرد.[۲۱]

دیدگاه جدید آشوکا نسبت به یک دولت رفاه تنها بر این تک ستون تکیه نمی‌کرد. او اعلامیه‌هایی روی صخره‌های قرار گرفته در کنار جاده‌های پررفت‌وآمد نوشت. حتی برای اکثریت مردمی که نمی‌توانستند آنها را بخوانند، این نشانگرها، از به دست گرفتن کنترل یک منطقه توسط حاکم مرکزی خبر می‌دهد؛ اما این ستون‌های آشوکا بودند که بیشترین توجه را به خود جلب کردند. او آنها را در مکان‌های راهبردی قرار داد و قلمرویی را مشخص می‌کرد که دارمای جدید بر آن چیره می‌شد (سلطان فیروز در نهایت ستون دیگری را پیدا کرد، تا حدودی کوچک‌تر از ستون نخست و آن را هم به دهلی منتقل کرد.)

ستون‌های سنگی باید به‌ویژه برای رعایای آشوکا چشمگیر بوده باشد؛ زیرا تا آن زمان بیشتر ساختمان‌ها در هند با آجر و چوب گلی ساخته می‌شدند. از این مصالح می‌توان برای ساختن خانه‌ها و کاخ‌های چند طبقه استفاده کرد؛ اما برای ماندگاری ساخته نشدند. به همین دلیل است که ما اطلاعات نسبتاً کمی از تمدن‌های اولیهٔ هند و سبک‌های ساختمان‌سازی آنها داریم، فقط نکاتی از شهرهای مستقر در امتداد درهٔ سند و همچنین در سراسر راجستان[۱]، گجرات[۲] تا هاریانا[۳]. تصمیم آشوکا برای استفاده از سنگ، امکانات جدیدی از استقامت را در طول زمان گشود، توانایی اندیشیدن در مورد اینکه چگونه نسل‌های آینده شاید این ستون‌ها را ببینند و آنها را به‌عنوان محصول قدرت ساختمان‌سازی او تحسین کنند.

به احتمال زیاد، آشوکا ایدهٔ برپایی ستون‌های سنگی را از مسافران و صنعتگران ایرانی گرفته است.[۲۲] تخت‌جمشید، پایتخت ایران، به عنوان شهری بزرگ و تشریفاتی تأسیس شده و مرصع شده با ستون‌هایی بود که ارتفاع برخی از آنها به بیست متر می‌رسید. معمولاً، سرستون آنها پوشیده از سرهای حکاکی‌شدهٔ حیوانات بود و گاهی‌اوقات کتیبه‌هایی را بر خود داشتند. ولو بیشتر ستون‌های آشوکا فرو ریخته یا شکسته شده‌اند؛ اما می‌دانیم در اصل نمایش‌دهندهٔ حیوانات حکاکی‌شده‌ای هستند که یادآور مدل‌های ایرانی است. آشوکا بدون سنت ساختن از سنگ، چه رسد به ساختن و برپایی ستون‌ها، احتمالاً برای ساختن ستون‌های خود و تراشیدن شیرهای نشسته بر فراز آنها، به کارگران ایرانی تکیه کرد. ستون‌ها در اواخر سلطنت او برپا شدند، پس از آنکه او دارما را روی صخره‌ها اعلام می‌کرد. شاید او احساس می‌کرد به این دستورات صخره‌ای پیشینی، به اندازهٔ کافی توجه نشده باشد و نیاز به یک نمایش جدید و دیدنی‌تر بود، چیزی‌که پیش‌تر هرگز در این سرزمین‌ها دیده نشده بود.[۲۳] (احتمالاً آشوکا نیز از ستون‌های یونانی و ابلیسک‌های مصری باخبر بوده است.)

برخی از احکام حک‌شده بر صخره‌ها و ستون‌ها در مورد ساختاری اداری

۱ـ Rajasthan
۲ـ Gujarat
۳ـ Haryana

توضیح داده است که آشوکا برای ادارهٔ محکم‌تر امپراتوری خود آفریده بود. برخی دیگر، نهادهایی را مشخص کردند که او برای رفاه انسان‌ها و حیوانات آفریده بود و منابع دولتی را پشت سر آرمان‌های والایش قرار می‌داد. گروه سوم بر مدارا در میان نظام‌های اعتقادی ناهمتای شبه‌قاره، از جمله جینیسم[۱]، بودیسم و هندوئیسم[۲]، همراه با ادیان دیگر مانند آجیویکاها[۳] تاکید داشتند که نشان می‌دهد آشوکا به دنبال ایجاد تفرقه با ایده‌های رادیکال خود نبود. در حالی‌که *افسانه* او را در مقام پیرو وارستهٔ بودا به تصویر می‌کشد، ستون‌ها ذهن و بینشی مستقل را نشان می‌دهند که از بودیسم آگاه است؛ اما به هیچ وجه محدود به آن نیست.

شاید شگفت‌انگیزترین لحن شخصی آشوکا در برخی از کتیبه‌ها باشد و خود را برای ظلمی سرزنش می‌کند که در طول فتوحات سلطنت اولیه‌اش نشان داده بود – شاید این مورد پیش‌بینی داستانی است که بعداً در *افسانه*‌اش گفته شد.

> کشور کالینگا[۴] توسط شاه پریادارسی[۵] [آشوکا] محبوب خدایان، در هشتمین سال سلطنتش فتح شد. ۱۵۰هزار نفر را به اسارت بردند، ۱۰۰هزار نفر را کشتند و چند برابر این تعداد مردند. بلافاصله پس از تسخیر کالینگاها، پادشاه پریادارسی به‌شدت به مطالعهٔ دارما، عشق به دارما و تلقین دارما پرداخت. معشوق خدایان، فاتح کالینگاها، اکنون پشیمان شده است؛ زیرا او بسیار احساس اندوه و پشیمانی کرده است، چون تسخیر مردمی که پیش‌تر تسخیر نشده بودند، مستلزم کشتار، مرگ و تبعید است.[۲۴]

پادشاهی پشیمانی عمیق خود را به خاطرِ ایجاد رنج در طی یک لشکرکشی موفقیت‌آمیز اعلام می‌کند ـ این روشی کاملاً جدید برای حاکمی در صحبت با رعایای خود بود.

۱ـ Jainism
۲ـ Hinduism
۳ـ Ajivikas
۴ـ Kalinga
۵ـ Priyadarsi

این لحن شخصی، بخشی از تغییری بود که آشوکا می‌خواست به ایدۀ سلطنت ببخشد. آشوکا در فتح کالینگاها مانند یک پادشاه معمولی عمل کرده بود، آن‌گونه که پدر و پدربزرگش بودند و مظهر آرمان‌های سلطنتی بود که در رساله‌ای به نام *آستاساسترا*[۱] آمده بود.[۲۵] جنگ و فتح ابزار مشروع حکمرانی و گسترش یک امپراتوری تلقی می‌شد. ولو آشوکا از خشونت همراه با این فتح پشیمان بود؛ اما کالینگاها را از امپراتوری خود رها نکرد. او صرفاً بُعد اخلاقی جدیدی را به محاسبۀ جنگ تزریق کرد.

آشوکا از بودیسم برای آفرینش انسجام جدیدی در میان رعایای خود استفاده کرد و امپراتوری وسیع و بسیار متنوع خود را تحت چشم‌اندازی یکپارچه قرار داد. دارما به‌سادگی به معنای آن چیزی نبود که کاهنان برهمن یا راهبان بودایی می‌اندیشیدند.[۲۶] کتیبه‌ها سبک جدیدی از حکمرانی را نشان می‌دهند که به آشوکا اجازه می‌دهد تغییری در درک پادشاهی نشان دهد.

برخلاف نفرتیتی که تنها نظام اعتقادی طبقۀ حاکم را تغییر داد، آشوکا می‌خواست قلب و ذهن همۀ رعایا را تغییر دهد. او ناامیدانه تلاش می‌کرد تا روش‌های جدیدی برای اندیشیدن بنا کند که به اندازۀ کافی سخت بود؛ اما همچنین روش‌های جدید زندگی بود که بی‌نهایت سخت‌تر می‌شد. به این منظور، او نیاز به سخن گفتن مستقیم با مردم خود داشت. این استفاده از نوشتار عمومی بسیار متفاوت از روشی بود که کاهنان مصری یا ترفندهای ذخیره‌سازی کتابخانه‌های بزرگ انجام می‌دادند. در گذشته، حاکمان بناهایی برپا کرده بودند که قوانینی در آن نوشته شده بود، تاریخی که با قانون حمورابی[۲] در بین‌النهرین (در سال ۱۷۵۴ پیش از میلاد) آغاز شد؛ اما آشوکا از ایدۀ دارما و نوشتن به روشی جدید استفاده می‌کرد: برای علامت‌گذاری قلمرو تا زمین را وادار کند حرف‌های او را بزند و تغییر قلبش را روایت کند. با ستون‌ها و سنگ‌ها، می‌توان داستان‌ها را مستقیماً در چشم‌انداز ثبت کرد.

کتیبه‌های عمومی آشوکا به‌ویژه مفروضی جسورانه بودند که نوشتار تا آن زمان چندان گسترده نبود. نخستین نوشته‌ها در شبه‌قاره در هاله‌ای از ابهام

۱ـ Asthasastra

۲ـ Hammurabi's Code in Mesopotamia

قرار دارد؛ زیرا بیشتر نوشته‌ها روی برگ خرما ـ کاغذ دنیای باستان ـ یک مادهٔ بسیار فاسدشدنی صورت می‌گرفت.[۲۷] برخی از قطعات گلی حاوی نشانه‌های انتزاعی باقی مانده است؛ اما اینکه آیا آن نشانه‌ها بخشی از یک نظام نوشتاری کامل بوده‌اند یا خیر و اگر چنین است، چه گفته‌اند، تا به امروز ناشناخته باقی مانده است.[۲۸]

در غیاب نوشتار پرکاربرد، هند تمدنی را براساس روش‌های پیچیدهٔ یادسپاری ایجاد کرد (همانطور که یونان پیش از ورود نوشتار انجام داده بود). وداها[۱]، قدیمی‌ترین داستان‌های آفریده شده از جهان، نسل به نسل از طریق انتقال شفاهی با دقت حفظ شدند. مبتدیان باید می‌آموختند که آنها را کلمه به کلمه بخوانند، حتی رو به عقب. این داستان‌ها با دقت شگفت‌انگیزی همراه با تفسیرها حفظ شده است. یکی از نخستین رساله‌های زبان‌شناسی، توضیح‌دهندهٔ ساختار اصوات و معنا، توسط پانینی[۲]، پژوهشگر بزرگ سروده شد و به‌طور شفاهی برای نسل‌ها منتقل شد.[۲۹]

آموزه‌های بودا توسط نسل‌هایی از دانشجویان به خاطر سپرده شد که نظام‌مند خود را سازماندهی کرده بودند تا حتی یک واژه را از دست ندهند که بودا در طول زندگی‌اش گفته بود. آنها به‌طور دوره‌ای در شورای بزرگی گرد هم می‌آمدند تا چیزی را مقایسه کنند که به یاد داشتند و ذخیرهٔ گفتگوهای رهبر مردهٔ خود را حفظ کنند؛ اما در نهایت، نظام‌های نوشتاری پدیدار شدند و به‌طور گسترده‌تری برای ضبط همه چیز از سوتراهای[۳] بودایی گرفته تا اعلامیه‌های سلطنتی مورد استفاده قرار گرفتند. خاروستی[۴]، الفبایی براساس الگوهای آرامی بنا شده بود و آشوکا از آن برای دو فرمان سنگی خود استفاده کرد.[۳۰]

***

هشتاد سال پس از سلطنت آشوکا، جهان سیاسی و فرهنگی ایران و هند

۱ـ Vedas
۲ـ Panini
۳- Sutras
۴ـ Kharosthi

توسط اسکندر مقدونی و حرکت بی‌امان او به سمت شرق تا تخت‌جمشید، سپس به افغانستان امروزی و تا شمال غربی هند قطع شد. اسکندر با ایجاد یک امپراتوری کوتاه‌مدت که از یونان تا هند امتداد داشت، تماس میام این فرهنگ‌های ناهمگون را افزایش داد.[۳۱] این ماندگارترین تأثیر بر نوشتاری بود که از طریق گسترش الفبای یونانی تسهیل شد. (اسکندر نزد ارسطو درس خوانده بود و نسخه‌ای از هومر را به همراه داشت که توسط استادش حاشیه‌نویسی شده بود و هر شب در کنار آن می‌خوابید.[۳۲]) این الفبا احتمالاً بر براهمی، نظام نوشتاری تأثیر گذاشته است که آشوکا برای اکثر فرمان‌هایش استفاده می‌کرد، شامل ستون سنگی بزرگی که بعدها توسط سلطان فیروز پیدا شد.[۳۳]

آشوکا به‌جای ترویج انحصاری رسم‌الخط براهمی، دربارهٔ این عملگرا بود که از کدام سیستم نوشتاری استفاده کند. در نزدیکی تاکسیلا[۱]، شهر جهان‌شمول از پی فتح اسکندر، که شامل بسیاری از یونانیان به آنجا آمده می‌شد، فرمانی سنگی به زبان یونانی با استفاده از الفبای یونانی نوشته شد.[۳۴] به هر حال آشوکا وارث سلسله‌ای بود که اسکندر از خود به جا گذاشته بود و از این رو در مورد استفاده از فناوری نوشتاری یونانی احساس ناراحتی نمی‌کرد، در زمانی که متناسب با مقاصد او بود؛ اما حتی با استفادهٔ هوشمندانه و انعطاف‌پذیر آشوکا از نظام‌های نوشتاری متفاوت، یک مشکل باقی ماند. آشوکا می‌دانست سواد، صرف نظر از هر خطی، محدود به گروه‌های نسبتاً کوچکی از مردم می‌شد. چگونه به توده‌های بی‌سواد دسترسی پیدا کنیم؟ این مشکل را با اعلام ـکتبی ـ حل کرد که فرامین او باید توسط فرستادگانش در مواقع منظم با صدای بلند خوانده شود. در واقع بسیاری از دستورات به گونه‌ای قرار داده شده بود که جایی برای تجمع جمعیت زیادی وجود داشته باشد.[۳۵] با این فناوری ارتباطی جدید، آشوکا توانست با رعایای خود درگیر شود، به این امید که بر رفتار و افکار آنها تأثیر بگذارد. آشوکا با استفاده از شبکهٔ پرشتاب تبادل فرهنگی که توسط اسکندر مقدونی آغاز شد، گذشتهٔ هند را با واردات برگزیدهٔ ایرانی و یونانی آمیخت تا چیزی نو بیافرینند، استفاده‌ای هدفمند و بسیار خاص از ترفندهای فرهنگی که با اهداف جدید سازگار شده است.

۱ـ Taxila

فرهنگ‌ها اغلب در رویارویی با گذشتهٔ دور خود توسعه می‌یابند: آن را رد می‌کنند، همانطور که نفرتیتی و آخناتون انجام دادند. آن را اختراع می‌کنند، همانطور که افلاطون در مورد یونان انجام داد یا آن را بازیابی می‌کنند، آن را بازادراک می‌کنند، آن را با شرایط جدید تطبیق می‌دهند. ستون آشوکا درامی متفاوت اما مرتبط را نشان می‌دهد: مواجهه با تکه‌هایی از دوره‌های پیشین که به خوبی درک نشده‌اند و استفاده از آنها برای اهداف جدید، همانطور که سلطان فیروز انجام داد. با گسترش تماس فرهنگی در مناطق وسیع جغرافیایی، مردم بیشتر و بیشتر با آثار فرهنگ‌هایی روبه‌رو می‌شدند که درک‌شان نمی‌کردند. گاهی‌اوقات، به‌سادگی آن تکه‌ها را رد می‌کردند و از آنچه می‌دانستند (و نمی‌دانستند) خوشحال می‌ماندند؛ اما بیشتر اوقات، آنها با کنجکاوی با این اشیاء روبه‌رو می‌شدند و سعی می‌کردند تا جایی آنها را درک کنند که می‌توانستند. حتی گاهی‌اوقات تصمیم می‌گرفتند آنها را با اهداف خود تطبیق دهند.

شبکهٔ مبادله اوراسیا که پس از اسکندر تشدید شد و به‌زودی از مرزهای قلمروی او فراتر می‌رود، به بزرگ‌ترین و نزدیک‌ترین شبکه در جهان باستان تبدیل شد.[۳۶] تجارت در همه چیز از محصولات کشاورزی و حیوانات اهلی گرفته تا فناوری‌ها و اشکال فرهنگی بیان و نیز تبادل بیماری‌ها امکان‌پذیر شد.[۳۷] شمال هند، ایران، بین‌النهرین و خاور نزدیک تقریباً در یک منطقهٔ آب‌وهوایی قرار داشتند و این به آن معنا است که محصولات کشاورزی و حیوانات اهلی می‌توانستند به‌راحتی در این مناطق سازگار شوند (ولو نه همه: در حالی‌که مسافران یونانی چیز زیادی در مورد بودیسم نگفتند. آنها پادشاهان هندی را به خاطر فیل‌های‌شان تحسین می‌کردند).[۳۸] این باعث شد که برخی از قدیمی‌ترین تمدن‌ها، از درهٔ سند تا هلال حاصلخیز، در دسترس قرار گیرند- اغلب خشونت‌آمیز، همانطور که در تاریخ فتح و اشغال ثبت شده است، از اسکندر مقدونی تا سلطان فیروز. با این حال، تبادل و پیشرفت در فناوری و فرهنگ، از ستون‌های سنگی و نوشتار تا ایده‌های جدید پادشاهی و مذهب را تسهیل کرد.

از جهاتی، شبکهٔ مبادله اوراسیا، فرهنگ‌های مشارکت‌کننده در آن را، نسبت به فرهنگی‌هایی برتری می‌داد که در قاره‌های دیگر چون آمریکا و آفریقا

زندگی می‌کنند، که نه از شرق به غرب، بلکه از شمال به جنوب امتداد داشتند و مناطق متفاوت آب‌وهوایی را طی می‌کردند.[۳۹] در اکثر موارد، عبور و مرور و پیمایش در آفریقا و قارهٔ آمریکا نیز بسیار دشوارتر بود. مطمئناً انسان‌هایی که در انزوای نسبی زندگی می‌کردند، به کشت محصولات کشاورزی، حیوانات اهلی و توسعهٔ فناوری‌ها و شیوه‌های فرهنگی جدید نیز پرداختند. تماس میان فرهنگی در فواصل دور اغلب با اشکالات قابل‌توجهی همراه بود، از جمله نه تنها خشونت، بلکه گسترش بیماری است که می‌تواند انزوا را یک نعمت جلوه دهد.[۴۰] اما در درازمدت، تماس فرهنگی فرآیند پویایی را به راه انداخت که راه‌های تعامل انسان‌ها و سود بردن از یکدیگر را افزایش داد.

نقش آشوکا در این شبکهٔ جدید مبادلات، تنها نقش یک واردکننده نبود. هنگامی‌که او هنر ساخت ستون‌های سنگی و استفاده از نظام‌های نوشتاری متفاوت را با اهداف خود تطبیق داد و آنها را با سنت‌های شفاهی بودیسم آمیخت، اقدام به ارسال این بستهٔ فرهنگی جدید به خارج از کشور کرد.[۴۱] ایده‌های بودایی در مورد چیرگی بر رنج و دستیابی به روشنگری برای صدور مناسب بود؛ زیرا آنها متوجه گروه یا طبقهٔ خاصی نبودند. آشوکا مهم‌ترین مدافع اولیهٔ آنها شد و قدرت یک پادشاه را در پشت این جنبش تبلیغی با جذابیت جهانی قرار داد.[۴۲] در یک فرمان سنگی، او به جذابیت رایج فلسفهٔ خود افتخار می‌کند:

> همه جا مردم از دستورات محبوب خدایان [آشوکا] در دارما پیروی می‌کنند. حتی در آنجایی که فرستادگان محبوب خدا نبوده‌اند، این افراد نیز با شنیدن عمل دارما و احکام و دستورات دارمای ارائه شده توسط محبوب خدایان، از آن پیروی می‌کنند و به انجام چنین کاری ادامه خواهند داد. این فتح در همه جا پیروز شده است و لذت بزرگی به ارمغان می‌آورد – لذتی که می‌تواند تنها فتح دارما را به ارمغان بیاورد.[۴۳]

در فرمانی دیگر، آشوکا اعلام می‌کند ایدهٔ جدید پادشاهی، دارما را برای ایران و یونان به ارمغان آورده است، دقیقاً فرهنگ‌هایی که او ترفندهای فرهنگی

خاصی را از آنها به عاریت گرفته است. ولو آشوکا به‌درستی بودیسم را همچون محصولی صادراتی بالقوه موفق معرفی کرد؛ اما پیرامون جهتی در اشتباه بود که در آن حرکت می‌کرد. تنها منابع اندکی در غرب به بودیسم اشاره می‌کنند و نشانه‌های اندکی وجود دارد که دارمای آشوکا تأثیر ماندگاری بر بین‌النهرین، یونان یا مصر داشته است؛ ولو سنت‌های بودایی در ایران وجود دارد.

در حالی‌که آشوکا به غرب می‌نگریست، بزرگ‌ترین موفقیت برای بودیسم در شرق بود. راهبان بودایی به چین و بعداً به کره و ژاپن و همچنین به آسیای جنوب‌شرقی سفر کردند و کلمهٔ بودا را منتشر کردند (و در نهایت ژوان‌زانگ زائر را به هند کشاندند). این صادرات دومین شبکهٔ مبادله به‌روز شده را به نام جادهٔ ابریشم[۱] آفرید که ادغام قارهٔ اوراسیا را تسریع کرد.[۴۴]

آشوکا در اندیشهٔ اعمال نفوذ خود نه تنها در فضا، بلکه در طول زمان بود. توانایی فرافکندن افکارش به آینده، از همه مهم‌تر، جذابیت عمدهٔ نوشتار روی ستون‌های سنگی بود. آشوکا روی ستون باشکوه خود، ستونی که بعداً توسط سلطان فیروز به دهلی منتقل شد، اعلام کرد «من دستور دادم این فرمان براساس دارما نوشته شود تا برای همیشه پایدار بماند»، تقریباً واژه به واژه، میل سلطان فیروز، پانصد سال بعد را پژواک می‌دهد که این ستون تا روز قیامت یادگاری برای سلطان شود.[۴۵] در فرمان دیگری، آشوکا همین ایده را توضیح داد «هرجا ستون‌های سنگی یا تخته‌های سنگی وجود دارد، این فرمان دارما در آنجا حک می‌شود تا ماندگار شود.»[۴۶] نوشتار روی سنگ حس جدیدی از ماندگاری آفرید. نوشته‌های آشوکا قدیمی‌ترین نوشته‌های مکتوب به خط براهمی و نخستین استفاده‌های بازمانده از نوشتار توسط یک پادشاه هندی است.

با این حال آشوکا طول عمر نوشتار را، افزون بر انتقال شفاهی، بیش از حد ارزیابی کرد ـ همانطور که برای فرهنگ‌هایی شکل‌گرفته از نوشتار غیرمعمول نیست. (افلاطون نوشتن را بیش از حد ارزیابی می‌کرد، ولو او نیز از آن انتقاد می‌کرد.) آنچه آشوکا کاملاً قدردان آن نبود، همان نوشتاری بود که بایستی نه تنها در برابر خوردگی زمان ـ مشکلی که با نوشتن روی سنگ می‌توانست

۱ـ Silk Road

حل شود- مقاومت کند؛ بلکه باید افرادی باشند که بتوانند آن را رمزگشاییِ کنند. اگر می‌خواستید با آینده حرف بزنید، باید به وجود زیرساختی کاملاً نوشتاری، با مدارس و دیگر خطوط انتقال کارآمد از نسلی به نسل دیگر اعتماد کنید. دستورات آشوکا، ولو به شکل فیزیکی تاب می‌آوردند، ناخوانا می‌شدند. این سنت شفاهی بود که باید ارتباط میان آشوکا و ستون‌ها را حفظ کند؛ در حالی‌که خواندن نوشتار روی ستون‌ها ناممکن شده بود.

در نهایت برای اثبات باور آشوکا به استقامت نوشتار، متون او در دههٔ ۱۸۳۰ رمزگشایی شد، به عنوان بخشی از برخورد خشونت‌آمیز بینافرهنگی دیگر. در قرن نوزدهم، حکمرانی مسلمانان بر قلمروی آشوکا پایان یافته بود و هند تحت کنترل شرکت انگلیسی بزرگ به نام شرکت هند شرقی قرار گرفت که از شبه‌قاره برای غنی‌سازی سهامداران خود در شکل جدید و درنده‌خویی از استعمار استفاده می‌کرد.[۴۷] کنترل قلمرو و مردم نیز مستلزم دانش فرهنگی است، به همین دلیل است که شرکت هند شرقی شروع به مطالعه در گذشتهٔ دور هند، گردآوری نسخه‌های خطی و آثار فرهنگیِ و انتقال بسیاری از آنها به لندن کرد (همانطور که مجسمهٔ نیم‌تنه نفرتیتی بعداً به برلین منتقل شد). این اقدام مصادرهٔ فرهنگی با تلاش‌هایی برای رمزگشایی خط براهمی همراه بود. جیمز پرینسپ[۱] باستان‌شناس، واژه‌شناس و مسئول شرکت هند شرقی، کمک قابل‌توجهی به رمزگشایی این نظام نوشتاری کرد[۴۸]، از روش‌های آماری و همچنین به‌کارگیری اثری از کریستین لاسن[۲] پژوهشگر نروژی، که از سکهٔ دو زبانهٔ یونانی-براهمی مربوط به سلطنت آگاتوکلس[۳]، پادشاه هندو-یونانی (۱۸۰- ۱۹۰ پیش از میلاد) استفاده کرد، دقیقاً همانند ژان فرانسوا شامپولیون که از سنگ روزتا برای رمزگشایی هیروگلیف مصری استفاده کرد. به این ترتیب بود که بیش از دو هزار سال پس از مرگ آشوکا، صدای او، ایدهٔ سلطنتی و تلاش‌هایش از طرف بودیسم دوباره خوانا شد.

آشوکا پرسش‌های جالب بسیاری در مورد گذشته و تماس بینافرهنگی مطرح می‌کند. وقتی فرهنگی مبلغان را به سمت دیگری گسیل دارد، چه رخ می‌دهد؟

۱- James Prinsep
۲- Christian Lassen
۳- Agathocles

آیا اشیای فرهنگی مانند ستون آشوکا باید در جایی رها شوند که در ابتدا قرار داده شده بودند یا به مکان‌های جدید منتقل شوند؟ مسلماً سلطان فیروز به‌سادگی ستون را به غنیمت درآورد و از آن برای اهداف خود استفاده کرد؛ اما باز هم شاید کسی استدلال کند این ستون قرار بود در آینده پیدا شود و مورد استفاده قرار گیرد، اینکه آشوکا آن را دقیقاً برای چنین منظوری در آنجا قرار داده بود. هر نسل باید از طریق درهم‌تنیدگی ناخوشایند تخریب و آفرینش کار کند که تماس فرهنگی می‌آفریند. هنگامی‌که به واپس‌نگری می‌نگریم، بیشتر فرهنگ شامل وقفه، سوءتفاهم و خوانش نادرست، عاریه‌گیری و دزدی است؛ زیرا گذشتهٔ بیرون کشیده، گرفته و برای اهداف جدیدی استفاده می‌شود. آگاهی از این گرفتاری‌ها درسی حقیقی است که باید از این پادشاه خارق‌العاده و ستونش آموخت، ستونی که برپا شد، رها شد، سوءتفاهم شد، فراموش شد، دوباره کشف شد، جابه‌جا شد و سرانجام دوباره رمزگشایی شد. باشد که پیام آن برای همیشه پایدار باشد.

فصل چهارم

یک الهه جنوب آسیا در پمپئی

مجسمهٔ کوچک، ۲۵ سانتیمتر ارتفاع و با ظرافت کار شده، یک پیکرهٔ زن رو به جلو در حالتی پیچیده است. پای چپش روی پای راستش افتاده است و بازوی راستش به سمت پایین، به پشتش می‌رسد؛ در حالی‌که دست چپش به سمت بالا می‌رود. سر کمی به سمت چپ چرخیده است. دو مهماندار کوچک در کنار او هستند، تنها تا کمر او می‌رسند، یکی جعبهٔ لوازم آرایش در دست دارد. این زن موهای بلندی بافته‌شده‌ای دارد و باظرافت، با حلقه‌هایی بر پاها و بازوها، مرواریدهایی به دور گردن و کمربندی به دور کمرش تزیین شده است. این مجسمهٔ ساخته شده از عاج فیل آسیایی که اکنون در فهرست گونه‌های در معرض انقراض قرار دارد، حامل حرف *sri* به خط خاروستی است که در شمال‌غربی هند استفاده می‌شود (از جمله توسط آشوکا برای دو فرمان صخره‌ای شمالی) و منشأ مجسمه را نشان می‌دهد. این نشان می‌دهد چنین شکلی شاید الههٔ لاکشمی[۱] یا شخصیت دیگری را بازنمایی می‌کند که با باروری برآمده از پانتئون الهه‌ها و ارواح آسیای جنوبی مرتبط باشد.[۱]

این مجسمه از شمال‌غربی جنوب آسیا سفر خود را به سمت غرب آغاز کرد. او احتمالاً از طریق زمین از باختر (بلخ) به ایران و از آنجا به بین‌النهرین

۱ـ Lakshmi

سفر کرد و پیش از رسیدن به ترکیهٔ امروزی، از رشته‌کوه‌ها و بیابان‌های مرتفع عبور کرده است. از سوی دیگر، او شاید مسیر دریایی را برگزید که شامل سفر زمینی به سمت جنوب، به‌سوی اقیانوس هند و سوار قایق شدن به‌سوی خلیج فارس یا اطراف شبه‌جزیرهٔ عربستان به سمت دریای سرخ می‌شد. در مقابل بادهای موسمی فصلی و همچنین دزدان دریایی شهامت به خرج داد.[۲] در آنجا، بازرگانان او را برده و از صحرای شرقی به رود نیل می‌برند، جایی‌که او را با یک کرجی تخت به اسکندریه، شهر بندری بزرگی می‌بردند که اسکندر مقدونی تأسیس کرد. از اسکندریه، او را روی یک قایق سوار کردند و از طریق دریای مدیترانه به قلب امپراتوری روم رفتند.[۳]

در قرن نخست میلادی، امپراتوری روم به مصر و فلسطین در جنوب، یونان، آسیای صغیر و بین‌النهرین در شرق، گال در شمال و شبه‌جزیرهٔ ایبری[۱] در غرب گسترش یافت. این خیز مقاومت‌ناپذیری بود که به‌زودی به بزرگ‌ترین گسترش سرزمینی خود می‌رسید. تبادل افراد و کالاها در امپراتوری سریع بود و مردمی را به شبکه‌ای واحد کشاند که هزاران کیلومتر از هم فاصله داشتند.

اما حتی این شبکهٔ گسترده برای برآورده کردن تقاضای رومیان برای کالاهای لوکس کافی نبود، به همین دلیل بود که بازرگانان با مکان‌هایی بسیار فراتر از امپراتوری، از جمله هند، روابط برقرار کردند. واردات از هند شامل پنبهٔ خام، سنگ‌های قیمتی، ابریشم خام و لباس‌های ابریشمی (شاید در اصل از چین آورده می‌شد) و همچنین ادویه‌هایی مانند فلفل، زنجبیل، زردچوبه و هل بود که برخی برای پخت‌وپز و برخی دیگر برای مصارف پزشکی استفاده می‌شدند.[۴] سکه‌های رومی در هند پیدا شده‌اند که نشان می‌دهد رم کالاهای کمی برای تجارت به هند در ازای آنها داشته و نیازمند خرج کردن ارز بوده است.[۵] ویلاهای پمپئی، با موزاییک‌های یونانی و کالاهای لوکس شرقی، نمونهٔ کاملی از این عدم تعادل تجاری بود. در حالی‌که رومی‌ها برای این کالاها ارز پرداخت می‌کردند، هند را به عنوان سرزمین ادویه‌ها، داروها و سحر و جادوی عجیب و غریب توصیف می‌کردند.[۶]

پمپئی که در ۲۴۰ کیلومتری جنوب رم قرار داشت، رابطهٔ پیچیده‌ای با

۱ـ Iberian

پایتخت داشت. به لطف وزوویوس[۱] آتشفشان نزدیک شهر، از خاک بسیار غنی برخوردار بود که مهاجران را ۸۰۰ سال پیش از میلاد به این کوهپایه‌های اطراف جذب می‌کرد؛ در حالی‌که خلیج سالرنو[۲] دسترسی آسانی به دریای مدیترانه فراهم می‌کرد. در سال ۵۲۳ پیش از میلاد، با گسترش تمدن چیرهٔ شمال ایتالیا به سمت جنوب، پمپئی آتروسکایی[۳] شد؛ اما با گسترش دامنهٔ رم، پمپئی به آرامی در امپراتوری روم گنجانده شد که معنای آن، شروع اتخاذ روش‌های رومی توسط اهالی پمپئی بود. پس از جنگی داخلی که در آن پمپئی خود را در طرفِ بازنده یافت، پمپئی مجبور شد از وضعیت مستقل خود دست بکشد و رسماً به مثابهٔ یک مستعمره ضمیمه شود.

پمپئی پس از آن شهری پرجنب‌وجوش و رومی‌شده در زمان ورود مجسمهٔ هندی بود. بسیاری از خانه‌ها دارای حیاط مرکزی سرپوشیده‌ای به سبک آتریوم با سقف بودند و شلوغ‌ترین بخش شهر شامل میکده‌ها و رستوران‌هایی بود که یکی از آنها مجهز به پیشخوان مرمری زیبایی بود (در سال ۲۰۲۰، شواهد جدیدی از یک «پیشخوان تنقلات» کشف شد).[۷] دقیقاً نمی‌دانیم مجسمهٔ هندی سفر طولانی خود به پمپئی را چه زمانی به پایان رساند؛ اما می‌دانیم که باید پیش از پاییز سال ۷۹ پس از میلاد آمده باشد، زیرا همان زمانی بود که آتشفشان فوران کرد.

فوران با لرزش‌های کوچک شروع شد. آنها باید هشداری آشنا می‌بودند؛ زیرا تنها هفده سال پیش از آن، زلزلهٔ بزرگی رخ داده بود که باعث ویرانی گسترده در پمپئی شده بود. اما شاید این لرزش‌ها خیلی کوچک بودند یا همچون منادی چیزی بدتر شناخته نمی‌شدند. هنگامی‌که آتشفشان سرانجام فوران کرد، بسته به ترکیب مواد متشکلی که از آنها تشکیل می‌شد، ابرهای متراکمی آزاد شدند، گاهی روشن و گاهی تاریک که همانند تنهٔ درخت کاج به هوا پرتاب می‌شدند. هنگامی‌که این درخت شوم ابری به ارتفاع خارق‌العادهٔ سی و دو کیلومتری رسید، از تنهٔ آن شاخه‌هایی رشد کرد که در همهٔ جهات پخش می‌شدند و چتری گسترده می‌آفرید که مانع از رسیدن نور خورشید می‌شد. باد

۱ـ Vesuvius
۲ـ Salerno
۳ـ Etruscan

از شمال‌شرق می‌وزید و سایبان را به سمت جنوب و در امتداد ساحل می‌راند. جهت وزش باد برای پمپئی کشنده بود که شروع به مواجهه با بارانی از خاکستر و سنگ‌های آتشفشانی سبُک شکل‌گرفته از کف غنی گاز گدازه کرده بود. برخی ساکنان سعی کردند از شر بمباران جهنمی، درون خانه‌های خود پنهان شوند؛ اما هنگامی‌که خاکستر و سنگ شروع به تلنبار شدن و تراکم کردند، بسیاری از شهر گریختند و سعی می‌کردند گران‌بهاترین دارایی خود را با خود ببرند و با پوشاندن سرهای خود با بالش و تنفس از طریق پارچهٔ مرطوب از خود محافظت کنند.

در میان وحشت عمومی، هیچ‌کس به مجسمهٔ هندی توجهی نکرد که احتمالاً بخشی از مبلمان کوچکی بود ـ سوراخی در پشت وجود دارد که نشان می‌دهد بخشی از شی بزرگ‌تری است ـ که حمل‌ونقل را غیرعملی می‌کند. یا صاحب آن فوراً – و عاقلانه – فرار کرده و هر چیز باارزشی را پشت سر رها کرده بود.

باران سنگ و خاکستر ساعت به ساعت ادامه داشت، زباله‌ها روی هم انباشته می‌شدند؛ اما هیچ جریان داغی از گدازه از دهانهٔ آتشفشانی خارج نشد که شهر را در رودخانه‌ای از آتش فرو برد. شاید این امر به برخی ساکنانی جسارت بازگشت به شهر در حال سوختن به قصد نجات اموال بیش‌تری را داد که برای فرار با قایق به سوی ساحل دویده بودند. این امر مرگبار بود؛ زیرا حدود هجده ساعت پس از فوران اولیه، مرحله دوم و حتی مرگبارتر آغاز شد. از یک سو آتشفشان موجی از گازهای داغ و تکه‌های گدازه‌ای را به بیرون پرتاب می‌کرد که از دامنهٔ کوه سرازیر شده بود و همه چیز را در مسیر خود با درجه حرارت فراتر از ۲۶۰ درجهٔ سانتیگراد می‌سوزاند. گاز در ابتدا به شهر هرکولانیوم[۱] برخورد کرد که به دلیل بادهای مساعد، از حجم زیادی از خاکستر و سنگ در امان مانده بود. گاز هر چیزی را در مسیرش می‌سوزاند. ابرِ گاز چنان سریع حرکت می‌کرد که ساکنان باقی‌مانده در شهر یا بازگشته به شهر فرصتی برای یافتن سرپناه نداشتند و هر جا گرفتار می‌شدند، می‌سوختند. لباس‌ها، پوست و گوشت‌های آنها در دمای شدید یک‌باره سوخت. اجسادشان در حالت‌های

۱ـ Herculaneum

عجیب‌وغریب آرام می‌گرفتند؛ زیرا ماهیچه‌های‌شان در گرما، پیش از سوختن استخوان‌های‌شان منقبض می‌شد. مغز آنها منفجر شد و جمجمه‌های‌شان شبیه تخم‌مرغ‌های ترک‌خورده شد.

هنگامی‌که ابر گاز کارش با هرکولانیوم تمام شد، به سوی پمپئی آمد. از آنجایی که شهر چند کیلومتر دورتر از آتشفشان بود، حرارت قدری پایین‌تر از زمانی بود که ابر به شهر رسید، ابری که مرگ متفاوتی برای ساکنان شهر رقم زد. آنها از گازهای داغ خفه شدند و مرده روی زمین افتادند؛ اما لباس‌های بر تنشان نسوخت، ماهیچه‌ها به شدت منقبض نشدند و مغزشان منفجر نشد. آتشفشان مدام خاکستری را ساطع می‌کرد که بالای اجساد انباشته شده بود و در نهایت آنها را زیر ۲۷۵ سانتیمتر آوار مدفون کرد. پمپئی و هرکولانیوم باید متروک می‌شدند و دیگر هیچگاه مسکونی نشدند.

در نابودی پمپئی، شاهد عینی غیرمعمولی وجود داشت، در آن زمان تنها هفده سال داشت، کسی‌که یکی از نویسندگان بزرگ نسل خود شد: پلینی[۱] جوان. او فوران را از فاصلهٔ بسیار دور تماشا کرد تا زنده بماند. به دستور یک مورخ، وی پس از آن در مورد فوران نوشت و توصیف دقیقی را با تصاویر تداعی‌گر درهم آمیخت. به لطف مشاهدات اوست که می‌توانیم دو مرحله از فوران را بازسازی کنیم که باعث توقف ناگهانی زندگی در پمپئی شد.[۸]

اگر قلم پلینی یکی از راه‌های حفظ ویرانی پمپئی بود، راه دیگر خود فوران بود که شهر را مهروموم کرد، تمام آنچه از شهر باقی مانده بود، زیر لایهٔ محافظ خاکستر، تصویری نادر از زندگی در امپراطوری روم به ما می‌دهد. از نظر حفظ تاریخی، زلزله‌ها، سیل‌ها و آتشفشان‌های در حال فوران بد هستند؛ زیرا تخریب می‌کنند، اما آنچه یک‌سره تخریب می‌کند، استفادهٔ مداوم توسط انسان است. اگر پمپئی زیر خاکستر دفن نمی‌شد، زندگی در آنجا ادامه می‌یافت و این به آن معنا بود که خانه‌های موجود ویران می‌شد و خانه‌های جدید جایگزین می‌شدند و دیر یا زود تقریباً همهٔ آثار هنری و فرهنگی از بین می‌رفت.

با گذشت زمان، خاکستر مانند یک مهر بود که از مجسمه، همراه با باقی

۱ـ Pliny

پمپئی، از عناصر ـ و انسان‌ها ـ محافظت می‌کرد. هر تکه از اثاثیه‌هایی سوخته بود که شاید بخشی از آن می‌بود؛ اما خود الهه زنده ماند که از جنس عاج بود و معجزه‌آسا زیر بستری از خاکستر آسیب ندید. او برای هجده قرن آینده در آنجا پنهان بود. بدون آتشفشان، او چقدر زنده می‌ماند؟ گفتنش سخت است. به احتمال زیاد، مجسمه شکسته می‌شد یا به نفع مد جدیدی در کالاهای لوکس کنار گذاشته می‌شد.

عکس فوری ارائه شده توسط پمپئی ـ مانند یک کپسول زمان ـ آنقدر غیرمعمول است که مورخان از «سوگیری پمپئی» صحبت می‌کنند: آنچه ما در مورد زندگی روزمره در سال ۷۹ پس از میلاد می‌دانیم، بیشتر براساس این شهر با مردم اکثراً روستایی و قشر کارگر نشین است و از آن به کل روم تعمیم داده می‌شود. امپراتوری شاید گمراه‌کننده باشد؛ اما پمپئی به‌سادگی کپسول زمان خوبی است که از آن استفاده نشده است.

این شهر یک امپراتوری را آشکار می‌کند که هنرها و کالاهای خود را از سراسر جهان، حتی از رقبای خود، می‌گرفت. مجسمهٔ هندی تنها شی هنری خارجی در شهر نبود. یکی از نخستین معابد حفاری شده، به ایزیس خدای مصری تقدیم شده است. دیوارهای آن منقوش و مکتوب به خط هیروگلیف مصری بود که احتمالاً هیچ‌کس نمی‌توانست آن را بخواند.[۹] در دنیای چند خدایی روم، گنجاندن خدایان بیگانه غیرعادی نبود. اغلب خدایان نام‌ها و صفات جدیدی برای پرستندگان جدیدشان به‌دست می‌آوردند. در اینجا، ایزیس و اوزیریس با پسرشان هوروس[۱]، خدای مصری آسمان و همچنین پادشاهی معمولاً به تصویر درآمده با سر شاهین، آمیخته می‌شدند و نوعی تثلیث را ایجاد کردند. معبد آنها یادآور این است که روم تا چه حد برای نفوذ خارجی، حتی برای کارتاژ[۲]، دشمن دیرینهٔ خود گشوده بود. شاید گنجاندن خدایان بیگانه در پانتئون رومی حتی نشانه‌ای از پیروزی نظامی بود، ولو گاهی اوقات پرتنش نیز بود، همانند زمانی‌که آیین بسیار محبوب دیونیسوس ممنوع شد.

نفوذ مصر در مقایسه با یونان کمرنگ شد. روم کمی بیش از دو قرن پیش

۱ـ Horus
۲- Carthage

از فوران آتشفشان یونان را شکست داده بود، در همان سال (۱۴۶ پیش از میلاد) که سرانجام توانست کارتاژ را نابود کند.[۱۰] روم که از پیروزی نهایی خود بر کارتاژ جرأت یافته بود، چشمان خود را به دشمن کوچک‌تر، اما سرکش، اتحادیه آخائیان[۱] معطوف کرده بود، اتحادی از همه دولت‌ـشهرهای عمدهٔ یونانی به رهبری کورینت[۲]. لژیون‌های رومی، حدود ۳۵۰۰ سواره‌نظام و ۲۳هزار سرباز پیاده، از مقدونیه در شمال حمله کردند، اتحاد را شکست دادند، سپس به کورینت واقع در شبه‌جزیرهٔ پلوپونزی[۳]، لشکرکشی کردند و شهر را تصرف کردند. شکست و ویرانی کورینت پیامدهای ماندگاری داشت. این امر کنترل روم بر شرق مدیترانه را تثبیت کرد و منجر به کسوف طولانی‌مدت یونان به عنوان یک نیروی نظامی و سیاسی شد. برای تکمیل تحقیر، اکثر مردان کورینتی کشته شدند، زنان به بردگی گرفته شدند و شهر با خاک یکسان شد.

اما ظاهراً این شکست باعث نشد که رومی‌ها با فرهنگ یونانی با تحقیر برخورد کنند. برعکس، قدم زدن در اطراف پمپئی، تنها با نگریستن به نقاشی‌ها، به هر شهروندی یک دورهٔ تصادفی در فرهنگ یونانی مفروض می‌دارد. در یک خانه، آنها می‌توانستند از صحنه‌های نمایشنامه‌ای از اوریپید، یکی از نمایش‌نامه‌نویسانی لذت ببرند که برای تماشاگران آتنی ترس و نگرانی سقراط و شاگردش افلاطون را برانگیخته بود.[۱۱] صحنه‌ها به سبک معمولی فرسکو[۴] نقاشی شده‌اند، جایی‌که نقاشی روی گچ مرطوب زده می‌شود و با آن سفت می‌شود. به لطف این سبک نقاشی و لایه‌های محافظ خاکستر، موزاییک‌ها و نقاشی‌های دیواری پمپئی پس از گذشت تقریباً دو هزار سال هنوز به طرز قابل‌توجهی از نظر رنگ و بیان زنده‌اند.

یک خانه می‌توانست معرفی خوبی برای یکی از مهم‌ترین کالاهای وارداتی یونان باشد: تئاتر. این خانه که اکنون خانهٔ مناندر[۵] نامیده می‌شود؛ چون حاوی

۱ـ Achaean League

۲ـ Corinth

۳ـ Peloponnesian

۴ـ Fresco

۵ـ Menander

پرتره‌ای فوق‌العاده از نویسندهٔ کمدی یونانی است، به‌خوبی حفظ شده است، دارای حیاط داخلی بزرگ، ستون‌هایی در ورودی و دهلیز سخاوتمندانه‌ای است که بسیار بزرگ‌تر از چیزی است که مالک مجسمهٔ هندی برخوردار بود. مناندر با رنگ‌های اخرایی اغلب یافته شده در پمپئی، نشسته بر صندلی، با یک بازو که به صندلی تکیه زده است، به‌آرامی سرش را نگه می‌دارد و دست دیگر متنی را در دست گرفته است، احتمالاً یک نمایشنامه، ردایی که معمولاً روی شانه پرتاب می‌شد. علاوه بر پرتره، این خانه دارای ستون‌های نقاشی شدهٔ سه بعدی[۱]، طاق‌ها، طاقچه‌ها و پنجره‌هایی است که به مناظر خیالی باز می‌شوند.

مناندر تنها عنصر درام یونانی مورد علاقهٔ پمپئی‌ها نبود. آنها همراه با رومی‌هایی که در جاهای دیگر زندگی می‌کردند، تئاترهای یونانی را با لژهای نیم‌دایره‌ای، ورودی‌های جانبی، محوطهٔ بازی نیم‌دایره‌ای و ساختمانی در پشت صحنه نسخه‌برداری کردند، هرچند تصمیم گرفتند صحنه را کاملاً ببندند تا تماشاگر دیگر کنش درون چشم‌انداز دور را نبیند. برای قرن‌ها، تئاترهای رومی از چوب ساخته می‌شدند، سازه‌های موقتی که می‌توانستند برای جشنواره‌ها برپا شوند. تنها بعدها ـ ولو پیش از فوران آتشفشان ـ آنها را مانند تئاترهای یونانی از سنگ ساخته بودند. اگرچه پمپئی تنها یک شهر کارگرنشین با حدود ۱۲هزار نفر جمعیت بود، علاوه بر آمفی‌تئاتر بزرگ‌تری که برای برگزاری نبردهای گلادیاتورها ساخته شده بود، دارای دو سالن تئاتر بود که دومی یک اختراع واقعی رومی بود.[۱۲]

نفوذ یونان بر روم به مناطق دیگر نیز گسترش یافت، به‌ویژه در آموزش. پس از پیروزی نظامی روم، معلمان یونانی اغلب به عنوان معلمان برده به روم آمدند، در حالی‌که پمپئی‌های تحصیل‌کرده، شاید تحصیلات خود را در یونان تکمیل می‌کردند و آنها را قادر به تغییر یافتن به یونانی و نقل‌قول کردن از نویسندگانِ در اصل یونانی می‌کرد.[۱۳] بسیاری از نقاشی‌های دیواری در پمپئی صحنه‌هایی از دو حماسهٔ هومری، به ویژه *ایلیاد* را به تصویر می‌کشند و هومر نیز منبع اصلی دانش در مورد خدایان یونان بود. یک نقاشی دیواری به‌خوبی حفظ شده، نخستین تصویر موجود از اسکندر مقدونی را نشان می‌دهد که

۱ـ trompe l'oeil columns

رومی‌ها او را تحسین می‌کردند. بسیاری از معابد در پمپئی به خدایان یونانی تقدیم شده بودند که اکنون نام‌های رومی و گاهی اوقات کارکردهای جدیدی به همهٔ آنها داده شده بود. (احتمالاً صاحبان مجسمهٔ هندی او را به عنوان نسخه‌ای از ونوس[۱]، اقتباس رومی از آفرودیت[۲] الههٔ یونانی، تعبیر کرده‌اند.[۱۴])

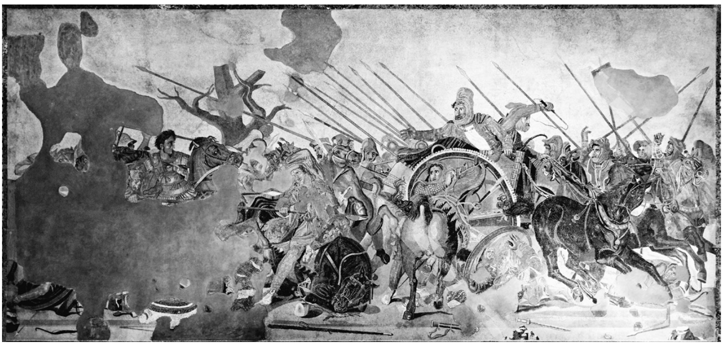


نقاشی دیواری مناندر، نویسندهٔ کمدی یونانی، در ویلایی خصوصی در پمپئی پیدا شد که اکنون خانهٔ مناندر نامیده می‌شود. (عکس: ولفگانگ ریگر)

شیفتگی رومی‌ها به همهٔ چیزهای یونانی تعجب‌آور بود؛ زیرا خود

۱ـ Venus
۲ـ Aphrodite

یونانی‌ها، حتی در اوج قدرت، علاقهٔ نسبتاً کمی به فرهنگ‌های دیگر نشان داده بودند (به جز مصر، که مورد تحسین افلاطون بود) و به ندرت زبان دیگری یاد می‌گرفتند. با قضاوت براساس روندهای رایج تاریخ، شاید طبیعی‌تر به نظر آید که روم به منابع فرهنگی بومی شبه‌جزیرهٔ ایتالیا، مانند فرهنگ آتروسک روی آورده باشد که آثاری از آن در پمپئی و بسیاری از بخش‌های ایتالیا، از جمله رم باقی مانده است، جایی‌که حاکمان آتروسکی در آنجا یک بار قدرت گرفته بودند؛ اما این اتفاق رخ نداد و در عوض رومی‌ها ترجیح دادند فرهنگی را به سنت‌های بومی خود پیوند بزنند که به زبانی متفاوت و براساس تاریخی متفاوت تولید شده بود.



موزاییکی پیدا شده در پمپئی، در خانهٔ فاون[۱]، که نبرد ایسوس[۲] میان اسکندر کبیر و داریوش سوم[۳] را به تصویر می‌کشد. این نقاشی نسخه‌ای از یک تصویر اصیل یونانی بود. (ناپل موزهٔ باستان‌شناسی ملی. عکس: MARIE_LAN NGYUEN)

انتخاب یونان نسبت به گذشتهٔ محلی تعجب‌آور است، چراکه به نظر می‌رسد در مواجهه با جغرافیا نیز به اهتزاز در می‌آید. مطمئناً سکونتگاه‌های یونانی مختلفی در شبه‌جزیرهٔ ایتالیا، بیش از همه در سیسیل وجود داشت که قدمت آنها به دوران باستان بازمی‌گردد، با سیراکیوزی که در ۷۳۴ پیش از میلاد تأسیس شد، کانال‌هایی را ایجاد کرد که فرهنگ یونانی از طریق آن به روم اولیه می‌رسید.

۱ـ Faun
۲ـ Battle of Issus
۳ـ Darius of Persia

(حتی امروز، برخی از بهترین معابد یونانی حفظ شده، در سیسیل هستند.) سیراکیوز سرانجام پس از شکست کارتاژ به دست روم افتاد؛ اما شخصیت یونانی خود را حفظ کرد. با این حال سیراکیوز، همراه با دیگر سکونتگاه‌های یونانی، برای توضیح تأثیر بیش از حد یونان بر روم بسیار کوچک بود.

مهم‌تر از همه، به نظر می‌رسد استفادهٔ رومی‌ها از فرهنگ یونانی شهود ما را در مورد قدرت نظامی و ارتباط آن با واردات فرهنگی تغییر می‌دهد. اغلب یک فرهنگ بر فرهنگی دیگر زمانی رخنه می‌کند که یک امپراتوری دامنهٔ خود را با فتح گسترش می‌دهد و از این طریق، فرهنگ خود را به سرزمینی بیگانه می‌آورد. برای مثال، اسکندر در سراسر آسیا با سکونتگاه‌های یونانی چنین کرد. خود پمپئی قرن‌ها پیش از چنین تحمیلی، در معرض چنین موقعیت ناخوشایندی بوده است، زمانی‌که هنوز شهری آتروسکی بود، هنر آتروسکی می‌ساخت و پیش از اینکه توسط دولت‌ـشهر رو به رشد رم، رومی شود، به درگاه خدایان آتروسکی دعا می‌کرد؛ اما در مورد روم و یونان، برعکس این رخ داد: اتحاد یونان در کورینت شکست خورد و با این حال یونان توانست نفوذ فرهنگی خود را حفظ کند و حتی گسترش دهد. رومی‌ها پس از به دست آوردن یک پیروزی نظامی خیره‌کننده و پایدار، تصمیم گرفتند تقریباً در همه مسائل فرهنگی، از دین و هنر گرفته تا ادبیات، از دشمن سابق خود عقب‌نشینی کنند.[۱۵] (آتروسک‌ها مسئول برخی واردات اولیهٔ یونان، از جمله دوازده خدای المپی بودند.) هوراس[۱] شاعر رومی، در نامه‌ای به آگوستوس[۲]، زیرکانه حضور شگفت‌انگیز یونانی در روم را بیان کرد «یونان اسیر، فاتح وحشی را اسیر کرد و هنرها را به لاتیوم روستایی آورد.»[۱۶] داستان رایج تأثیر یونان بر روم چیز بسیار غیرعادی‌تری را در تاریخ بشر پنهان می‌کند: کشوری فعالانه و عمدی فرهنگ یک دشمن شکست خورده را به نهادها و شیوه‌های خود پیوند می‌زند.

این پیوند شامل تئاتر بود که نقطهٔ آغازش به زمانی بازمی‌گردد که نویسنده و بازیگری به نام لیویوس آندرونیکوس[۳] شروع به نوشتن و اجرای نمایشنامه‌هایی به سبک یونانی و براساس موضوعات یونانی، نمایشنامه‌هایی با عناوینی مانند

۱ـ Horace

۲ـ Augustus

۳ـ Livius Andronicus

آشیل[۱]، *آژییتوس*[۲]، *آندرومدا*[۳] و *ترویانوس*[۴] کرد.[۱۷] او همچنین نویسندهٔ آثار کمدی بود و از مدل‌های یونانی استفاده کرد. لیویوس آندرونیکوس احتمالاً یک یونانی برده‌شده بود که نام رومی صاحبش لیویوس را در زمان آزادی‌اش به خود گرفته بود. زندگینامهٔ او شاهد درهم‌تنیدگی قدرت سیاسی و نفوذ فرهنگی است.[۱۸]

اجرای نمایشنامه‌های لیویوس آندرونیکوس توجه‌ها را به خود جلب کرد و نویسندگان دیگری از آن پیروی کردند، بیش از همه ترنس[۵] و پلاتوس[۶]، که هیچ‌کدام یونانی نبودند. ترنس (پوبلیوس ترنتیوس آفر[۷]) در شمال آفریقا، در کارتاژ به دنیا آمد، در حالی‌که پلاتوس در شمال ایتالیا به دنیا آمد؛ اما هر دو مطمئن شدند که درام رومی از مدل‌های یونانی استفاده می‌کند و بازار را پر از نمایشنامه‌هایی می‌کند که گاهی اقتباسی از کمدی‌های مناندر بودند؛ اما اغلب نمایش‌های جدیدی ملهم از مدل‌های یونانی بودند (بنابراین ۵۳ عنوان نمایشنامهٔ منسوب به پلاتوس به ما رسیده است؛ ولو تنها ۲۰ نمایشنامهٔ واقعی باقی مانده باشد. یک منبع اولیه ادعا می‌کند که پلاتوس ۱۳۰ نمایشنامه نوشته است.)[۱۹] ترنس و پلاتوس مناندر را چنان معروف کردند که صاحبخانهٔ مناندر در پمپئی تصمیم گرفت در خانه‌اش به این نمایشنامه‌نویس افتخار کند.[۲۰] بعید است خود نمایشنامه‌های مناندر در تئاترهای پمپئی اجرا شده باشد. مناندر عمدتاً از طریق پیروان فداکارش، لیویوس آندرونیکوس، پلاتوس و ترنس شناخته می‌شد. همین امر در مورد سایر صحنه‌های تئاتر یونانی نیز صادق است که در پمپئی یافت می‌شوند: این صحنه‌ها و نمایش‌ها برای نخبگان فرهنگی نقاط مرجع تشخیص‌پذیری بودند. اگر می‌خواستید یک رومی تحصیل‌کرده باشید، باید این نام‌ها را می‌دانستید، حتی اگر برای تماشای نمایشنامه‌های در حال اجرا نمی‌رفتید. (تئاتر رومی نیز از سنت‌های

۱ـ Achilles
۲ـ Aegisthus
۳ـ Andromeda
۴ـ Troianus
۵ـ Terence
۶ـ Plautus
۷ـ Publius Terentius Afer

رقص و اجرای آتروسکی استفاده می‌کرد.[۲۱])

پیوند یونان به روم به هومر نیز کشیده شد. باز هم این لیویوس آندرونیکوس بود که با ترجمهٔ *ادیسه* مخاطبان هدف خود را ملزم ساخت. براساس استانداردهای ما که همه چیز را از نام خدایان و انسان‌ها تا سنجه و ابعاد اندازه‌گیری رومی شدند، این ترجمه‌ای آزاد بود: لیویوس با رد کردن هگزامتر یونانی، متر رومی را برگزید؛ بنابراین گذر کار به روم را آسان می‌کرد.

ترجمهٔ متون از زبان و فرهنگ دیگر به نظر ما طبیعی‌ترین کار دنیاست. به هر حال، اکنون اکثر ما ادبیات یونانی و رومی را اینگونه می‌خوانیم. ترجمه، چگونگی به گردش درآوردن ادبیات در بیرون از دایرهٔ مبدأ خود است، تبدیل شدن به چیزی است که ما اکنون آن را ادبیات جهانی می‌نامیم.[۲۲] اما ترجمهٔ ادبیات فرهنگ دیگری در جهان باستان نادر بود.[۲۳] رایج‌ترین استثناها ترجمهٔ کتاب‌های راهنمای دانش عملی مانند کشاورزی و پزشکی و متون دینی بود. متون بودایی از زبان‌های هندی به چینی ترجمه شد و یهودیان یونانی‌زبان ساکن اسکندریه کتاب مقدس عبری را به یونانی ترجمه کردند؛ اما ترجمهٔ کلیات آثار فرهنگی دیگر، پیش‌تر هیچ‌گاه رخ نداده بود. حداقل، سابقه‌ای از چنین اقدامی وجود ندارد. اگر اکنون معمولاً از ادبیات فرهنگ دیگری در ترجمه لذت می‌بریم، همان کاری را انجام می‌دهیم که رومی‌ها برای نخستین بار در تاریخ بشر انجام دادند.[۲۴] این بخشی از آزمایش فوق‌العادهٔ آنها در پیوند فرهنگی بود. ایدهٔ اشتباه پیشرفت فرهنگی طبیعی از یونان به روم به دلیل موفقیت این آزمایش است: پیوند فرهنگی کارساز بود.[۲۵]

پیوند عواقب غیرمنتظره‌ای داشت. معمولاً اشیای فرهنگی مانند نمایشنامه‌ها، حماسه‌ها، مجسمه‌ها و نقاشی‌ها همراه با فرهنگی تکامل می‌یابند که آنها را تولید می‌کند و با شرایط تغییردهنده در مخاطبان محلی خود سازگار می‌شوند. مجموعه داستان‌های شفاهی زمانی پدیدار می‌شوند که سواد گسترش می‌یابد، در حالی‌که حماسه‌های شفاهی به متون نوشتاری تبدیل می‌شوند و به ادبیات بعدی اجازه می‌دهند به این متون اولیه رجوع کنند؛ اما همچنین آنها را گذرا، محصول زمان‌های پیشین به آنند.

وقتی فرهنگی کل طیف هنر را از جایی دیگر می‌پذیرد، آن آثار هنری، به‌تدریج تکامل‌یافته در بافت اصلی آنها در طول زمان، اکنون همگی هم‌زمان می‌رسند و فرهنگ پیوند خورده را با مجموعه‌ای خیره‌کننده و گیج‌کننده از گزینه‌ها مواجه می‌کنند. این گزینه‌ها شاید به‌عنوان یک موهبت، فوق‌العاده به نظر آیند؛ اما همچنین می‌توانند احساسی طاقت‌فرسا داشته باشند. هر دو واکنش را می‌توان در روم مشاهده کرد. در حالی‌که بسیاری از رومی‌ها به وضوح از نمایشنامه‌ها و ادبیات الهام‌گرفته از یونان استقبال می‌کردند، دیگران این هجوم را همچون از دست دادن معصومیت تجربه کردند، گویی روم اجازه نداشت به تنهایی ادبیاتی را توسعه دهد.[۲۶] برخی مانند کاتوی بزرگ[۱] (۱۴۹ـ ۲۳۴ ق.م)، هجوم فرهنگ یونانی را کاملاً رد کردند. برخی دیگر با بازگشت به نخستین داستان‌های تأسیس رم، افسانهٔ دوقلوهای رومولوس و رموس[۲] شیرخورده از گرگی ماده و برپا شدن کلبه‌ای ساده در میانهٔ رم شلوغ واکنش نشان دادند که از قرار معلوم، به عنوان محل سکونت، مدت‌ها پیش در خدمت رومولوس، پیش از ظهور رم و پذیرش فرهنگ یونانی آن بوده است.[۲۷] بسیاری از رومی‌ها هر دو را انجام می‌دادند، احساس نوستالژی نسبت به ریشه‌های گمشدهٔ شهرشان داشتند و در عین حال از مجموعه‌ای سرگیجه‌آور ادبیات وارداتی و ترجمه‌ای یا تازه تولیدشده براساس مدل‌های خارجی بهره می‌برند.

پیوند فرهنگ یونانی به روم یک پرسش اساسی را مطرح کرد: رومی‌ها چگونه باید به تاریخ خود در رابطه با فرهنگی بیاندیشند که با چنین شور و شوق پذیرفته بودند؟ شخصی که به این پرسش پاسخ داد، ویرژیل[۳] بود. او دریافت که روم به داستان کامل‌تری از ریشه‌های خود نیاز دارد ـ داستانی که رابطهٔ عجیب آن با یونان را توضیح دهد. افسانهٔ رومولوس و رموس شیر خورده از گرگ کافی نبود. ویرژیل تصمیم گرفت این داستان را به صورت شعری حماسی به شیوهٔ *ایلیاد* و *ادیسه* بنویسد.

این واقعیت که ویرژیل توانست این انتخاب را انجام دهد، خود اثری از آزمایش پیوند فرهنگی بود که توسط ترجمه‌های لیویوس آندرونیکوس

۱ـ Cato the Elder

۲ـ Romulus and Remus

۳ـ Virgil

تسهیل شد. معمولاً داستان‌های حماسی در اصل از داستان‌های شفاهی استخراج می‌شوند که به‌تدریج به گزارش‌های مکتوب طولانی‌تری تبدیل شده‌اند. اینگونه است که حماسه‌های هومری قرن‌ها پیش استخراج شدند و اینکه چگونه داستان‌های حماسی دیگر، از *حماسهٔ گیلگمش* بین‌النهرینی تا *مهابهاراتا* و *رامایانای* هندی نیز به وجود آمدند. حماسه‌ها توسط نویسنده‌ای طراحی و نوشته نشده بود که از حماسه‌های دیگر به عنوان الگو استفاده کند.

اما این دقیقاً همان کاری بود که ویرژیل تصمیم گرفت انجامش دهد: نوشتن حماسه‌ای به سبک هومری، با استفاده از مجموعه‌ای از افسانه‌های محلی.[۲۸] این نوعی کاملاً جدید از حماسه بود: حماسهٔ یک فرد دیرآمده. عجیب است ویرژیل نه با توجه به گذشتهٔ خود، بلکه با توجه به گذشتهٔ فرهنگ دیگری، شاید کمی شبیه احساس افلاطون در رابطه با مصر باشد.

دیر آمدن مزایای بسیار زیادی دارد. شما انواع مدل‌ها و گزینه‌ها را در اختیار دارید. ویرژیل دو حماسهٔ هومری پیش از خود داشت که او را در موقعیت منحصر به فردی قرار می‌داد که می‌توانست از هر دو دست به انتخاب زند. در *ایلیاد*، هومر قسمتی نزدیک به پایان جنگ تروآ را توصیف کرد، زمانی که آشیل از نبرد کناره‌گیری می‌کند؛ زیرا در توزیع غنیمت احساس تحقیر می‌کند. امتناع او از مشارکت، تروایی‌ها را در یک مزیت قرار می‌دهد و تا زمانی‌که آشیل تسلیم نشود، یونانی‌ها دوباره دست بالایی را دارند که منجر به پیروزی نهایی‌شان می‌شود. در *ادیسه*، هومر سرگردانی طولانی و دشوار قهرمان خود را در حالی تشریح می‌کند که به‌آرامی راه خود به خانه را طی می‌کند و بر انواع موانع در طول راه غلبه می‌کرد.

ویرژیل با استفاده از هر دو مدل، قهرمان خود، بنیانگذار آیندهٔ روم را، دستخوش دوره‌ای سرگردانی در دریای مدیترانه، همانند *ادیسه*، به میان طوفان‌ها و خدایان ناسازگار پرتاب کرد. در طول راه، او تقریباً از هدف خود دور می‌شود، بیش از همه توسط دیدو[۱] ملکهٔ کارتاژ، درست همانطور

۱ـ Dido

که اودیسه در جزیرهٔ کالیپسو[۱]، توسط یک نمف[۲]، تقریباً وطن را فراموش می‌کند؛ اما هنگامی‌که قهرمان ویرژیل به ایتالیا می‌رسد، باید با ساکنان آن در مجموعه‌ای از نبردها بجنگد که یادآور *ایلیاد* است و محاصرهٔ تروآ در آنجا را به تصویر می‌کشد. ویرژیل علاوه‌بر انتخاب طرح‌ها و صحنه‌ها، توسل به موزها[۳]، مداخلات مکرر خدایان و تشبیه‌های معروف هومر را نیز به عاریت گرفت، استعاره‌های گسترده‌ای که در آن شاعر می‌توانست خیال را به پرواز درآورد.

ویرژیل به منظور توضیح و توجیه پیوند فرهنگی روم- پس از این واقعیت- کاری بیش از آمیختن دو حماسهٔ هومری در حماسهٔ جدید رومی انجام داد. او مستقیماً طرح حماسهٔ خود را به دنیای هومر مرتبط کرد. حماسهٔ او، به سبک هومری، «در میانهٔ چیزها»، آغاز می‌شود، زمانی‌که آئنیاس[۴] در میان بینش سیسیلی است؛ اما سپس به آغاز گاه‌نگارانه‌ای[۵] از داستان، به شهر در حال سوختن تروا باز می‌گردد. این مکانی عالی بود - ویرانه‌های شهری که هومر توصیف کرد - ویرژیل را قادر می‌سازد تا کمانی بیافرینند که از جهان هومر تا ایتالیا امتداد دارد، جایی‌که نوادگان آئنیاس رم را تأسیس خواهند کرد. همانند افلاطون، ویرژیل برای فرهنگ خود داستانی نادرست آفرید.

ویرژیل در پیاده‌سازی این طرح داستانی حیله‌گر، تصمیم شگفت‌انگیزی گرفت: او یکی از قهرمانان یونانی را به عنوان قهرمان داستان انتخاب نکرد که با توجه به اهمیت فرهنگ یونان، شاید کاری بدیهی به نظر برسد. با انجام چنین کاری، ویرژیل به خوانندگان خود پیام می‌داد: ببینید، منشأ ما در واقع در گذشتهٔ آتروسکی یا پیش از تاریخ محلی شهر رم نیست؛ بلکه در نزد این یونانیان باستان است، یکی از آنها که متعاقباً با کشتی به رم رفت و نسب و امپراتوری ما را تأسیس کرد. اما ویرژیل این راه را انتخاب نکرد. در عوض، او یکی از بازندگان را برگزید: آئنیاس ترواییِ. اگر بخواهیم انصاف داشته باشیم، هومر به تروایی‌ها بهتان نزد. اگرچه او در مقام یک یونانی و برای

۱- Calypso

۲- Nymph، بـه الهه‌هـای کوچـک طبیعـت گفتـه می‌شـد کـه بـه طـور معمـول بـا یـک مـکان یـا یـک سـرزمین خـاص همراهـی داشـتند.

۳- Muses

۴- Aeneas

۵- Chronological

مخاطبان یونانی در مورد جنگی بزرگ و پرهزینه نوشت که سرانجام یونانی‌ها آن را پیروز شدند، هرگز این احساس وجود نداشت که تروایی‌ها به لحاظ بنیادی متفاوت باشند. جنگ تروآ جنگی فرهنگی یا مذهبی نبود یا جنگی میان نظام‌های سیاسی متفاوت یا گروه‌های قومی متفاوت نبود. همانطور که هومر نشان می‌دهد، تروایی‌ها و یونانی‌ها به یک زبان صحبت می‌کردند، به درگاه خدایان یکسانی دعا می‌کردند، ارزش‌های یکسانی داشتند و یکدیگر را به عنوان گروه‌هایی با ارزشِ یکسان می‌شناختند. همهٔ اینها کاملاً با بسیاری از ادبیات بعدی جنگ، قطعاً در دوران مدرن متفاوت است.

شاید هنوز شگفت‌انگیز به نظر آید که ویرژیل آئنیاس را انتخاب کند، کسی که نگاهی اجمالی آخر را به او داشتیم، در *ایلیاد*، مبارزه را رها کرد و از شهر در حال سوختن تروا فرار کرد. توصیهٔ او در مقام بنیانگذار یک امپراتوری در حال ظهور سخت به نظر می‌آید. مثلاً چرا اودیسه[1] پس از بیست سال ماجراجویی، از خانهٔ بی‌آرامش، از ایتاکا عازم نمی‌شود و روم را تأسیس نمی‌کند؟

ویرژیل اولین کسی نبود که میان روم و آئنیاس رابطه‌ای برپا می‌کند. افسانه‌هایی دربارهٔ ریشه‌های تروای روم وجود داشت و امپراتور آگوستوس، همراه با سزارهای دیگر، براساس ریشه‌شناسی سوال‌برانگیز نامش، دوست داشتند منشأ خود را در آئنیاس ردیابی کنند. ویرژیل این افسانه‌ها و شجره‌نامه‌ها را گرفت و آنها را در یک خط داستانی کامل بافت، داستانی که به‌سرعت متعارف شد.

انتخاب آئنیاس همچنین به ویرژیل اجازه داد تا چیزی ارزشمند به دست آورد: دوری از یونان. در حالی‌که پیشاتاریخ روم را به یونان می‌دوخت، او همچنین در تاروپود داستان، رشته‌ای جدید بافت، رشته‌ای غیریونانی که تروآ را به رم متصل می‌کند و یونانی‌ها را به عنوان پیروز، اما همچنین به عنوان نظاره‌گرانی در درام تأسیس روم باقی می‌گذارد. در نوشتار هومر، یونانیان مست از پیروزی هستند و اجازه می‌دهند آئنیاس دزدکی بگریزد. نقش او در داستان آنها به پایان رسیده است؛ اما نه برای ویرژیل، نه برای روم. برای روم، داستان تازه شروع شده است و علی‌رغم اهمیت فوق‌العادهٔ یونان، علی‌رغم

۱ـ Odysseus

این واقعیت که ویرژیل این داستان را در حماسه‌ای تقریباً ملهم از دو داستان بنیادی یونان روایت می‌کند و نشان می‌دهد روم با یونان تفاوت دارد. انتخاب یکی از بازندگان جنگ تروآ نه نشانهٔ ضعف، بلکه از اعتماد به نفس بود. ما، رومی‌ها، فقط از یونان تقلید نمی‌کنیم. ما فعالانه و عمدی از آن برای گفتن داستان خود استفاده می‌کنیم. آنها همین کار را با توجه به اصل و نسب فرضی تروایی خود انجام دادند. در پایان *آنه‌اید*، تروایی‌ها باید زبان و فرهنگ خود را رها کنند و در ایتالیا جذب شوند.

آنه‌اید ویرژیل، که به داستان بنیادی روم تبدیل شد، شکوه یک پیوند فرهنگی، امکانات و مانورهای ظریف آن را به تصویر می‌کشد، این واقعیت که لازم نیست یک کنش شکست یا حقارت باشد. همین امر در مورد فرهنگ رومی در حوزه‌های دیگر صادق است. ترنس و پلاتوس نمایشنامه‌هایی نوشتند که از نظر تأثیرگذاری از هر چیزی پیشی می‌گرفتند که توسط نمایشنامه‌نویسان یونانی برای صدها، حتی هزاران سال نوشته شده بود (تا اینکه تراژدی یونانی احیا شد و دوباره در قرن نوزدهم اجرا شد).[۲۹] معماران رومی با ترسیم مدل‌های یونانی انواع جدیدی از ساختمان‌ها و معابد را آفریدند و این در مورد مجسمه‌سازان و نقاشان رومی نیز صادق است. پلوتارک[۱] این دو فرهنگ را با نوشتن کتابی از زندگینامه گره زد که در آن یک شخصیت یونانی و رومی را جفت می‌کرد و نشان داد که چقدر شبیه یکدیگرند.

پمپئی، با نقاشی‌های دیواری پیچیده، ساختمان‌های آتریوم و تئاترها، بهترین مکان برای تحسین نتیجهٔ پیوند فرهنگی روم است. ساختمان بزرگی در کنار دادگاه پمپئی دارای کتیبه‌هایی است که از ویرژیل به عاریت گرفته شده است و منشأ اساطیری روم را در تروآ آئنیاس توصیف می‌کند، همانطور که کل شهر، از نقاشی‌های دیواری تا سالن‌های تئاترش، گواهی بر این تجربهٔ فرهنگی است.

امروز، ما روم را به خاطر پیشرفت‌هایش در امور دولتی و زیرساخت‌ها (از جاده‌ها تا حمام‌ها)، در سازماندهی نظامی، در زیرکی سیاسی تحسین می‌کنیم؛ اما برجسته‌ترین میراث روم هنر پیوند است. در واقع، زمانی‌که

۱- Plutarch

فرهنگ‌های دوردست از نظر تاریخی و جغرافیایی مانند فرهنگ ایالات متحده برای الهام گرفتن به رم بازگشتند، غیرمستقیم به این میراث ادای احترام کردند و فرهنگ روم را در فواصل بسیار وسیع به خود پیوند زدند، درست همانطور که روم زمانی با یونان چنین کرده بود.

در همین حال، مجسمهٔ جنوب آسیایی در موزهٔ باستان‌شناسی ناپل اقامت گزیده است، شهر بزرگ برآمدهٔ نه چندان دور از پمپئی، در چشم‌انداز آتشفشانی که دیر یا زود دوباره فوران خواهد کرد،. اگر چنین شود، ما باید امیدوار باشیم که مجسمه غارت نشود یا در غیر این صورت برداشته نشود؛ زیرا این احتمال گم شدن او را افزایش می‌دهد. در حالت ایده‌آل، در چنین فورانی در آینده، او دقیقاً همان جایی باقی می‌ماند که هست و آمادهٔ کاوش مجدد توسط باستان‌شناسان است.

فصل چهارم

یک الهه جنوب آسیا در پمپئی

وقتی ژوان‌زانگ (۶۴–۶۰۲) به سواحل رودخانهٔ سند[۱] رسید، مشتاق بازگشت به خانه بود.[۱] سند وحشی بود، از یخچال‌های طبیعی بلندترین رشته‌کوه جهان تغذیه می‌شد و صدها یارد وسعت داشت. ژوان‌زانگ می‌دانست عبور آسان نخواهد بود؛ اما راه دیگری وجود نداشت. اگر روزی خواهان بازگشت به چین بود، باید رودخانه را بپیماید تا به گذرگاه خیبر[۲] برسد تا او را به هندوکش[۳]، یکی از موانع بزرگ جهان می‌برد. از آنجا می‌توانست به شرق بپیچد و پس از طی هزاران کیلومتر در میان کوه‌ها و بیابان‌ها، امیدوار به رسیدن به شیان[۴]، پایتخت چین بود.

ژوان‌زانگ نامطمئن بود که در خانه چه چیزی انتظارش را می‌کشد. امپراطور شاید دستگیرش می‌کرد؛ زیرا چین را مخفیانه ترک کرده بود و فرمان صریح علیه سفرهای خارجی را نقض کرده بود که نتیجه، ادامهٔ جنگ میان چین و عشایر و پادشاهی‌های ترک در غرب بود.[۲] ژوان‌زانگ در حالی

۱ـ Indus

۲ـ Khyber Pass

۳ـ Hindu Kush

۴ـ Xi’an

از دروازۀ جید[۱] بیرون می‌رفت و وارد سرزمین‌های وحشی فراسوی امپراتوری می‌شد که در آستانۀ دستگیر شدن بود؛ اما یک خارجی به کمکش آمده بود و با کمک او سفر خود به هند را آغاز کند.[۳]

گریز او از طریق دروازه جید شانزده سال پیش رخ داده بود. شانزده سال سفر، بیشتر اوقات سواره و گاهی پیاده. شانزده سال و هزاران کیلومتر که او را در سراسر شبه‌قارۀ هند از ناشیک[۲] در غرب، به کانچیپورام[۳] (در تامیل نادو[۴] امروزی) در جنوب‌شرقی و از ساحل شرقی تا تامرالیپتا[۵] در بنگال پیش برد، پیش از آنکه برای عبور دوباره از سند و به سوی خانه به سمت شمال‌غربی بپیچد. شاید تجربۀ غیرمعمول او، اطلاعات مربوط به سرزمین‌های خارجی بود که می‌توانست ارائه دهد و بار سنگین گنجینه‌های خارجی او، امپراتور را متقاعد کند تا از خروج غیرمجاز او چشم‌پوشی کند. این به آن معنی بود که دانه‌ها، دست‌نوشته‌ها و مجسمه‌هایی که با حوصله جمع‌آوری کرده بود، بهترین امید به بقای او بودند.

ژوان‌زانگ کالاهای گران‌بهای خود را بار قایق کرد و مسئولیت آن را به ناظری معتمد سپرد. او خودش با روشی آبرومندانه از رودخانه عبور کرد: سوار بر فیل. با وجود آنکه رودخانه وحشی بود، یک فیل کاملاً بالغ معمولاً می‌توانست از رودخانه بدون آشفته شدن عبور کند. طرح کار کرد. ژوان‌زانگ از میان وسعت آب‌های خروشان راه خود را طی کرد و به سلامت آن‌سوی رودخانه رسید. این یک راه دراماتیک برای رسیدن به سمت «خودش» از رود سند بود، سمتی که به سوی خانه می‌رفت.

هنگامی که ژوان‌زانگ به عقب نگریست تا مطمئن شود کالاهایش نیز در حال عبور هستند، دید جریان‌های متقاطع ناگهانی موجی را ایجاد کرده‌اند که قایق را به شدت به این‌سو و آن‌سو پرتاب می‌کرد. دارایی‌های او در حال از دست رفتن بودند و برخی از آنها در حین سقوط به رود بودند. ناظر، کسی که

۱ـ Jade Gate
۲ـ Nashik
۳ـ Kanchipuram
۴ـ Tamil Nadu
۵ـ Tamralipta

در تلاش بود محموله را نجات دهد، خودش را به درون آب انداخت. برای یک لحظه به نظر می‌رسید همه چیز از میان می‌رود؛ اما پس از آن لحظه، بزرگ‌ترین خطر گذشت، همسفران موفق شدند ناظر را نجات دهند و قایق در نهایت به طرف دیگر رسید. خسارت قابل‌توجه بود. تعداد قابل‌توجهی از طومارها که ژوان‌زانگ با تلاش فراوان گردآوری و نسخه‌برداری کرده بود، در رودخانه گم شدند. در میان همهٔ چیزهایی که جمع کرده بود، مهم‌ترین‌شان برجا ماندند و او می‌دانست بدون آنها نمی‌تواند با امپراتور روبه‌رو شود. آیا باید به عقب بازگردد و دیگر سرزمین خود را نبیند؟ آیا او در این فکر بود چرا در تمام آن سال‌های گذشته، انتخابش زیر پا گذاشتن فرمان امپراتوری بود و زیر بار به سفر طولانی‌اش به هند رفته بود؟

مدت طولانی بعد از آن، پس از آنکه در نهایت به خانه بازگشت، ژوان‌زانگ این عبور مصیب‌بار از رودخانه را ثبت کرد، همراه با بسیاری دیگر از مشاهدات، بازتاب‌ها و توضیحات، در *ثبت مناطق غربی*[1]. در این اثر، ژوان‌زانگ برای توصیف هر منطقه، ارائهٔ اطلاعات جغرافیایی و اظهار نظر در مورد ساکنان و فرهنگ آنها، زبان و نظام نوشتاری آنها متحمل رنج شد. *ثبت مناطق غربی* به اثری کلاسیک تبدیل شد و نمونه‌ای از ژانر مهمی از ادبیات جهان شد: سفرنامه. سفرنامه‌نویسی از نوع تولید شده به دست ژوان‌زانگ نقش بزرگی در تحرک فرهنگ داشت.

چرا ژوان‌زانگ سفرهای خود را آغاز کرد؟ ژوان‌زانگ در فرهنگی مبتنی بر مطالعهٔ متون رشد کرده بود. خانواده‌اش متعلق به طبقهٔ به اصطلاح ادبا (*wen-ren*)، طبقه‌ای منحصر به فرد در چین بودند (به شکل متفاوت در کره و ویتنام نیز وجود داشت). ورود به خدمات دولتی و پیشرفت، در گرو تسلط بر گروهی از متون باستانی بود. یک نظام امتحانی گسترده برای گزینش افرادی راه‌اندازی شده بود که در این هنرهای فرهیختگی برتری داشتند و مردان جوان ـ زنان را حذف کردند ـ از طریق آزمایش‌های طاقت‌فرسای چند روزه انتخاب می‌شدند. اگر موفق می‌شدند، اجازه می‌یافتند در آزمون‌های بعدی شرکت کنند که آنها را از سطح محلی به سطح استانی و در نهایت به بالاترین سطح، سطح

۱ـ Record of the Western Regions

شاهنشاهی ارتقا می‌داد. این نظام ایجاد شده بود تا قدرت را از طبقهٔ نظامی و قدرتمندان محلی بگیرد و اطمینان حاصل کند تنها مهارت آموزشی، نه قدرت نظامی وحشیانه، راه را برای پست‌های دولتی پرسود هموار می‌کند. نتیجه، نخستین نظام دولتی مبتنی بر شایسته‌سالاری آموزشی– شایسته‌سالاری مبتنی بر ادبیات ـ بود.

متون در قلب امتحان، به اصطلاح کلاسیک کنفوسیوسی[۱]، از گذشته‌های دور تجلیل می‌شود و آن گذشته را به عنوان یک ایده‌آل تجلیل می‌کرد: دیوان اشعار در زمان سلسلهٔ اولیهٔ ژو[۲]، هزار سال پیش از عصر مشترک، کتاب سخنان و اسناد منسوب به فرمانروایان اولیهٔ ژو. کتب مناسک، تشریح تشریفات و قوانین درباری و نیز اشکال رفتار اجتماعی، به اصطلاح *کتاب دگرگونی‌ها* یا *I Ching*، حاوی یک نظام پیشگویی و یک رکورد تاریخی از ایالت لو[۳] بود.[۴]

کلاسیک‌های کنفوسیوسی فرهنگی مبتنی بر ستایش گذشته آفریدند. آنها را کلاسیک کنفوسیوس می‌نامیدند؛ زیرا کنفوسیوس، حکیمی متعلق به قرن پنجم پیش از میلاد، آنها را تحسین کرده بود و متعاقباً به عنوان ویراستار آنها شناخته می‌شد (ایالت زادگاهش لو بود که ارتباطش را با سوابق تاریخی آن ایالت تقویت کرد). از نظر فنی، این کاملاً درست نبود؛ زیرا کنفوسیوس چیزی ننوشت، بلکه آموزه‌های خود را به‌صورت شفاهی به شاگردانش (مثل بودا، عیسی و سقراط) منتقل کرد.[۵] اما او احترام ژرفی نسبت به گذشته، به‌ویژه سلسلهٔ اولیهٔ ژو در پیروان خود برقرار کرد که آشکارا در این متون تداعی می‌شد. به گفتهٔ کنفوسیوس، ژوی اولیه، دوره‌ای از نظم و هماهنگی بود، نمونه‌ای بارز از یک دولت با مدیریت خوب، بسیار برخلاف زمانهٔ خود کنفوسیوس که در آن دولت‌های رقیب در مرحلهٔ طولانی نبرد قفل شده بودند. از دید کنفوسیوس، گذشته زادهٔ ایده‌آلی بود که از زمان حال منزجر است.

درک صرف این مسأله دشوار است که چگونه این نگرش نسبت به گذشته انقلابی بود. ما بسیار به این ایده عادت کرده‌ایم که اوضاع در گذشته بهتر

۱ـ Confucian
۲ـ Zhou
۳ـ Lu

بود، اینکه نوعی دوران طلایی در گذشتهٔ دور جای خود را به عصر برافتادهٔ خودمان داده است، مانند عدن[۱] در کتاب مقدس عبری (تورات). کنفوسیوس کار متفاوتی انجام داد: او دورهٔ تاریخی متمایزی را به عنوان ایده‌آلی مشخص کرد که به‌جا مانده از برخی اسناد و بقایای ادعایی بود. این رویه رادیکال بود. کنفوسیوس همانند افلاطون در قاره‌ای دورتر و بیش از صد سال بعد، یکی از کسانی بود که به عقب نگریست تا نسبت به زمان حال خطایابی کرده باشد.

این ایده به طرز شگفت‌انگیزی قدرتمند بود. آموزه‌های کنفوسیوس گسترش یافت و پس از مرگش مکتوب شد. آموزه‌ها با کتاب‌های متون کهن درهم‌آمیخت. کانونی که از این فرآیند حاصل شد، سپس در مرکز یک نظام آزمونی قرار گرفت که کل فرهنگ را به سمت گذشته سوق داد و حس سنت و تداوم را به آن القا کرد.

از دید ژوان‌زانگ که از دوران کودکی، کلاسیک‌های کنفوسیوسی ملکهٔ ذهنش شده بود، ستایش این متون باستانی با شکوفایی فوق‌العاده‌ای از فرهنگ در زمان حال مرتبط بود.[۶] اخیراً سلسلهٔ امپراتورهای جدیدی تأسیس شده بودند، سلسل] تانگ[۲] (۶۱۸–۹۰۷) که کشور را دوباره متحد کرده بود. شیان پایتخت آنها به یکی از بزرگ‌ترین و توسعه‌یافته‌ترین شهرهای جهان تبدیل شد. نوع جدیدی از شعر پدیدار شده بود که توسط نسل‌های بعدی به عنوان نقطهٔ عطف ادبیات چین شناخته می‌شد. در حالی‌که روم سقوط کرد، چین دوباره متحد شد و دوران طلایی را تجربه کرد، عصری که بسیار فراتر از سلسلهٔ ژو بود که در آثار کلاسیک کنفوسیوس به سبب ثروت و تولید فرهنگی مورد تحسین قرار می‌گرفت.

اما ژوان‌زانگ نه به کلاسیک‌های کنفوسیوس و نه به عصر جدید ادبیاتی رضایت داشت که در پایتخت شکل می‌گرفت، جایی‌که به آن نقل‌مکان کرده بود. به‌واسطهٔ برادرش، او با نوع دیگری از تفکر آشنا شد، تفکری که در نهایت او را به هند کشاند: بودیسم.[۷]

۱ـ Eden
۲ـ Tang

بودیسم اتفاقاً در همان مسیری به چین آورده شد که ژوان‌زانگ بعداً از طریق هندوکش و افغانستان دنبال کرده بود.[۸] در آن زمان، این نوع واردات فرهنگی غیرعادی بود. به‌زودی، این امر با تکرر رو به‌فزونی رخ داد؛ زیرا مسیحیت توسط امپراتوری روم و اسلام توسط بسیاری از خاورمیانه و شمال آفریقا پذیرفته شد؛ اما در قرن‌های پیش از عصر مشترک، تحرک باورهای مذهبی نادر بود. تعداد کمی از مذاهب در آرزوی جذب نوکیشان از فرهنگ‌های دیگر بودند. بودیسم یکی از نخستین ادیان جدید تبلیغی بود، چیزی که پادشاه آشوکا در اوایل، زمانی دریافته بود که سعی بر صادر کردن بودیسم به سرزمین‌های دور داشت.

مهم‌ترین نوآوری که بودیسم در قرن دوم میلادی به چین آورده بود، احتمالاً آموزهٔ دارما، تناسخ[۱] و نیروانا[۲] نبود؛ بلکه نهادی بود که این آموزه در آن اجرا می‌شد: جامعهٔ رهبانی. ریختن تمام دارایی‌ها، نذر فقر و تجرد، تراشیدن سر و زندگی از طریق خیرات دیگران: این گونه زیستن در چین ناشناخته بود (همانطور که در هند، محل زیست زاهدان منفرد در فقر بود، نه اجتماع رهبانی عبادت‌کنندگان تا اجتماعات بودایی برآمده در قرن‌های پس از مرگ بودا). در ابتدا مخالفت شدیدی با این شیوهٔ جدید زندگی وجود داشت که برخلاف مهم‌ترین دستورات کنفوسیوس بود. در حالی‌که آیین کنفوسیوس به سمت خدمات دولتی گرایش داشت، بودیسم حامی کناره‌گیری از جهان بود. در حالی‌که آیین کنفوسیوس ثبات سیاسی را تبلیغ می‌کرد، بودیسم ترتیبات دنیوی را لزوماً زودگذر و ناپایدار می‌دید. در حالی‌که آیین کنفوسیوس خواستار احترام به والدین بود، بودیسم از نوکیشان خواست خانوادهٔ خود را ترک کنند و مجرد شوند. علی‌رغم اختلاف میان بودیسم و کنفوسیوس، جوامع بودایی از جویندگانی در سراسر چین شکل گرفته بودند و بخشی از فرهنگ چینی شده بودند؛ حتی زبردستانی از طبق] معتبر باسواد به خود کشانده بود که بیش‌ترین ریشه در آموزش کنفوسیوس داشتند. شاید این تفاوت رادیکال میان بودیسم و آیین کنفوسیوس بود که باعث شد باسوادیانی چون برادر ژوان‌زانگ این شیوهٔ جدید زندگی را پذیرا شوند.

۱ـ Rebirth
۲ـ Nirvana

بودایی‌ها با اشتیاق عقاید و شیوهٔ زندگی خود را گسترش دادند که دلیلی بود برادر ژوان‌زانگ با بودیسم آشنا شود. ژوان‌زانگ در بیست سالگی منصوب شد، سر خود را تراشید، متعهد به تجرد شد و اختصاص زمان قابل‌توجهی به مطالعهٔ متون بودایی را آغاز کرد.[۹] او همچنین سانسکریت[۱] را آموخت، یکی از زبان‌هایی که برخی مکالمات بودا پس از نسل‌ها انتقال شفاهی به آن نوشته شده بود.[۱۰] ژوان‌زانگ پس از تسلط بر کلاسیک‌های کنفوسیوس، اکنون بر کلاسیک‌های بودیسم تسلط یافت. او هفت سال را به عنوان یک راهب بودایی گذراند و زندگی خود را وقف تمرین مراقبه، ترک دنیا و تلاوت کرد که به معنای عضویت در این جامعهٔ عبادی بود.

سپس بی‌قرار شد. با صرف وقت خود در پیروی از دستورات بودا، ذهنش را به غرب، موطن این مرد سوق داده بود که به روشنگری دست یافته بود. متون بودایی که ژوان‌زانگ مطالعه کرد، حول مکان‌های مرتبط با بودا می‌چرخید: جایی‌که او به دنیا آمده بود. جایی‌که او به روشنایی دست یافته بود، زیر درختی بودی نشسته بود. جایی‌که او سوتراهای خاصی را موعظه کرده بود. درست است، بودیسم نظام فکری حمل‌پذیری بود که می‌توانست در همه جا به کار گرفته شود، به‌ویژه در مکان‌هایی که جوامع بودایی تشکیل داده بودند؛ اما رمز و راز خاصی در ارتباط با مکان‌های اصلی این دین وجود داشت، منظره‌ای که در متون مقدسش به یادگار مانده بود. ژوان‌زانگ تمایلی به رفتن به این مکان‌ها پیدا کرد. در این مرحله، برنامهٔ او لزوماً این نبود که گنجینه‌ای به ارزش یک فیل را بازگرداند یا اصلاً به خانه بازگردد. آنچه او می‌خواست، بنا به گزارش خودش، جستجوی «ردپای مقدس» بود.[۱۱] با زندگی بودا، یک رویداد خارق‌العاده در هند رخ داده بود. ژوان‌زانگ می‌خواست صدها سال بعد چیزی را ببیند که از آن رویداد باقی مانده بود.

ژوان‌زانگ توسط قدرتی به هند کشیده شد که نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر تحرک فرهنگی است: فریب خاستگاه‌های دور از یک واردات. کسانی‌که در بند واردات خارجی هستند، اغلب نگرانند چیزی را می‌دانند که تنها سایه‌ای از چیز واقعی است، چیزی جزیی، تصفیه‌شده و به لحاظ بنیادی با گذر از زمان و مکان

۱ـ Sanskrit

تغییر کرده است. از این رو اشتیاق به منبع، جایی است که می‌توان از نوآوری فرهنگی، هر چه که باشد، در حالت اصلی خود، یا حداقل از طریق هر اثری لذت برد که از آن باقی مانده است. ژوان‌زانگ صرفاً باید چیزی را ستایش کند که از بودا باقی مانده بود و تبدیل به چهره‌ای شد که امروز برای ما آشناست: یک زائر.

ژوان‌زانگ بخشی از راه ابریشم را برگزید که صحرای تاکلاماکان[۱] در شمال را دور می‌زد و تا دروازه جید (یشم) ادامه می‌یافت، به دلیل آنکه کاروان‌هایی یشمی را حمل می‌کردند که از این پاسگاه چینی عصر تانگ عبور می‌کردند، ویرانه‌هایش امروزه هنوز مشاهده‌پذیر است. این مرزی بود که قرار نبود از آن عبور کند. فراسویش حوضه تاریم بود، منطقه‌ای که اخیراً شاهد نبردهای بسیاری بوده است؛ زیرا قبایل مختلف ترک بر سر آن می‌جنگیدند. چین در حال تجاوز به قلمرو این گروه‌ها بود که منجر به درگیری دائمی شده بود. شانزده سال بعد، زمانی‌که ژوان‌زانگ از سفر خود بازمی‌گشت، این منطقه به چین ملحق شده بود. (امروزه به منطقهٔ سین‌کیانگ[۲] در شمال‌غربی چین معروف است. حوضهٔ تاریم[۳] به آلتی‌شهر[۴] نیز معروف است که در زبان اویغوری[۵] به معنی «شش شهر» است.)

هنگامی‌که ژوان‌زانگ فراسوی دروازهٔ جید بود، دائماً در خطر کشیده شدن به درگیری یا حملهٔ دیگری بود. ژوان‌زانگ می‌دانست که چقدر آسیب‌پذیر است: تنها، فراری و بودایی فداکار. ژوان‌زانگ می‌دانست بودایی‌ها می‌توانند قربانیِ آزار و شکنجه شوند. او با سر به زیری، از میان این سرزمین جنگ‌زده، نسبتاً قسر در رفته عبور کرد. اغلب، جوامع بودایی به او کمک می‌کردند در واحه‌ها و شهرستان‌هایی ناگهان پدیدار شده که پادشاهان و فرمانروایان محلی برای او آذوقه‌ها و نامه‌هایی برای دیگر حاکمان فراهم می‌کردند که برخی از آنها روابط دوستانه‌ای با امپراتوران تانگ داشتند.

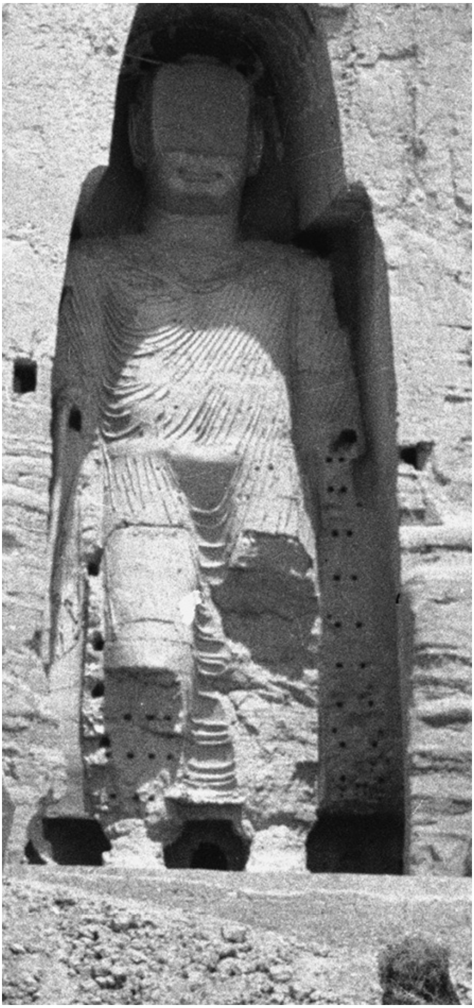
۱ـ Taklamakan
۲ـ Xinjiang
۳ـ Tarim Basin
۴ـ Altishahr
۵ـ Uyghur

از دید ژوان‌زانگ، خطر اصلی از جانب سارقان معمولی بزرگراه نشأت می‌گرفت، کسانی‌که او را نه به‌عنوان یک متجاوز چینی بالقوهٔ متخاصم، بلکه صرفاً به‌عنوان نشانه‌ای ساده قلمداد می‌کردند. خطر دیگر از زمین صعب‌العبور نشأت می‌گرفت. او تقریباً در بیابان با مرگ روبه‌رو شد و تنها در آخرین لحظه توسط دیگر مسافران نجات یافت. او رویدادها را پس از بازگشت چنین توصیف کرد «ما وارد صحرای شنی بزرگی می‌شویم که نه آب دارد و نه علف. جاده در میان زباله‌هایی گم‌وگور می‌شود که بی‌کران به نظر می‌آید و تنها با نگریستن به سوی کوهی بزرگ و پیروی از راهنمایی استخوان‌هایی پراکنده در اطراف آن، می‌توانیم راهی را به آنیم که باید طی کنیم.»[۱۲]

هنگامی‌که ژوان‌زانگ به هند نزدیک‌تر می‌شد، به‌دنبال سنجش سطح حمایت از آرمان خود، وجود جوامع بودایی و نگرش حاکمان نسبت به دین بود. از بارزترین نشانه‌های بودیسم مجسمه‌ها بودند. در درهٔ بامیان[۱] (در افغانستان امروزی)، ژوان‌زانگ از مجسمهٔ سنگی غول‌پیکر بودا شگفت‌زده شد که مستقیماً در دامنهٔ کوه حکاکی شده بود. قاب‌بندی شده در کوه‌های برفی، «رنگ‌های طلاییش از هر طرف تلالو دارد و تزئینات گران‌بهایش چشم‌ها را با درخشندگی خود خیره می‌کند.»[۱۳] این مجسمه از کوه ماسه‌سنگی بریده شده و با گل و گچ پالایش شده است و بخش‌هایی از آن، از جمله دستی دراز شده، به رنگ طلایی در آمده است و دیگر بخش‌ها با سنگ‌های قیمتی درخشان در رنگ‌های متفاوت تزئین شده است. این بخشی از یک گروه از چنین مجسمه‌هایی بود که یکی از آنها ۴۲ متر ارتفاع داشت، باشکوه و قدرتمند، گواهی بر اهمیت دیرینهٔ بودیسم در این منطقه بود.

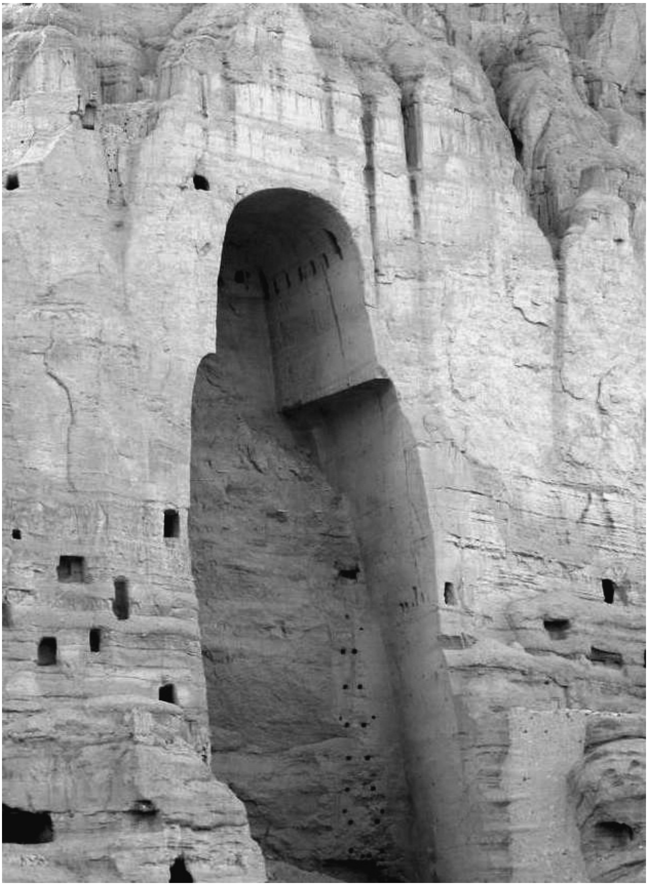
این مجسمه‌ها آنقدر بزرگ و محکم بودند که قرن‌ها پس از بازدید ژوان‌زانگ، حتی زمانی که مردم منطقه به اسلام گرویدند، بخشی از چشم‌انداز فرهنگی باقی ماندند. برخی از آنها به عنوان پناهگاه استفاده می‌کردند و حتی در تورفتگی‌های بزرگی به‌طور دائمی سکنی گزیدند که در دامنهٔ کوه حکاکی شده بودند. در سال ۲۰۰۱، نیروهای طالبان از سلاح‌های ضدهوایی و توپخانه‌های سنگین برای انهدام آنها استفاده کردند؛ اما حتی این سلاح‌های

۱ـ Bamiyan



مجسمهٔ «غربی» بودا در درهٔ بامیان پس از تخریب آن در مارس ۲۰۰۱ توسط طالبان.(عکس: SQUAMARABBAS)

مدرن نیز نتوانستند آنها را کاملاً نابود کنند. مجسمه‌ها، هنوز در طرح کلی مشاهده‌پذیر، تا به امروز این مکان‌ها را در تسخیر خود داشته‌اند و صحبت از بازسازی آنها شده است.



بودای «غربی»، یکی از دو مجسمهٔ بزرگ بودا که در یک صخرهٔ ماسه سنگی در درهٔ بامیان در افغانستان امروزی حکاکی شده است، همانطور که در سال ۱۹۴۰ پیش از تخریب آن در مارس ۲۰۰۱ توسط طالبان به نظر می‌رسید. (آنماری شوارزنباخ، کتابخانهٔ ملی سوئیس)

ژوان‌زانگ مجذوب این مجسمه‌ها شده بود، نه تنها به این دلیل که فوق‌العاده بزرگ بودند؛ بلکه تا جای ممکن نزدیک شده بود که امیدوار به دیدن بودا و مشاهدهٔ چهرهٔ درخشان او باشد. بودایی‌ها سبک‌های متفاوتی از بازنمایی بصری، به تصویر کشیدن بودا به‌عنوان یک شخص، تکامل ژست‌ها و فیگورهای ویژه آفریدند که متناسب با آموزه‌های بودا تلقی می‌شدند، نمونهٔ دیگری از ارتباط نزدیک میان دین و هنر. ژوان‌زانگ این تحولات را با اشتیاق یک زائر در مرحلهٔ اولیهٔ سفرش جذب کرد.

اما ژوان‌زانگ می‌دانست هنوز در هند نیست و تحت فشار است. پس از عبور از گذرگاه خیبر و رسیدن به منطقهٔ کابل امروزی، احساس کرد دارد به قلب بودا نزدیک می‌شود. سرانجام، او به گنداره[۱] (در پاکستان امروزی) رسید که هشتصد سال پیش بخشی از قلمرو آشوکا بود. ژوان‌زانگ در مورد این پادشاه افسانه‌ای از طریق *آشوکاوادانا*[۲]، *افسانهٔ آشوکا*، یکی از متون بودایی می‌دانست که به چینی ترجمه شده بود. *افسانهٔ* آشوکا را به‌خاطر برپایی ۸۴ هزار استوپا، معبدهای گرد ستایش کرده بود که بقایای ادعایی بودا را در خود جای داده بودند. ژوان‌زانگ در مقام خوانندهٔ دقیق این متن، اکنون با بسیاری از استوپاها و ستون‌های سنگی غول‌پیکری روبه‌رو شده بود که به آشوکا منسوب بودند.[۱۴] به لطف این ستون‌ها و همچنین مجسمه‌ها، معابد و صومعه‌ها، ژوان‌زانگ احساس سفر در دل منظره‌ای مقدس را داشت. او سرانجام به مقصد خود رسیده بود: مکانی که بودیسم طولانی‌ترین دورهٔ سلطنت را داشت، سرزمین بودا.

با این حال ژوان‌زانگ با ناراحتی فراوان از سازه‌های بی‌شمار، ویرانه‌هایی از شکوه سابق گزارش داد که از میان رفته بودند. (او همچنین اشاره کرد چگونه پادشاهی عمداً به دنبال پاکسازی کتیبه‌های بودایی ساخته شده به دست آشوکا بوده است.)[۱۵] احساس نومیدی و نارضایتی به ژوان‌زانگ کمک کرد تا بخشی از نقشهٔ اصلی خود را به خاطر بسپارد که به بقای مجسمه‌ها، ستون‌ها یا استوپاها بستگی نداشت. با توجه به تربیت او در دو سنت مبتنی بر متن، آیین کنفوسیوس و بودیسم، او قصد داشت متون بودایی را بازیابی کند. هنگامی‌که در هند بود، جستجوی نسخه‌های خطی سرآمد شد.

۱ـ Gandhara
۲ـ Ashokavadana

سنت‌ها و مکتب‌های متفاوت بودیسم در طول زمان در مناطق مختلف هند رشد کرده بود و آموزه‌هایی که به چین رسیده بود، بستگی به این داشت که راهبان کدام طومارها را بیاورند و چگونه طومارها به چینی ترجمه شوند. در مقایسه با قانون قدیمی کلاسیک کنفوسیوسی که در طول زمان به‌طرز شگفت‌انگیزی پایدار مانده بود، بدنهٔ جدید و نوظهور متون بودایی اعتمادناپذیر، التقاطی، مستعد خطا و سوءتفاهم‌ساز، متزلزل نسبت به زمینهٔ اصلی خود به نظر می‌رسید. برای مثال، نخستین متن بودایی ترجمه شده به چینی، متنی بود که اصلاً در هند وجود نداشت؛ اما گلچین «بهترین» بود، مجموعه‌ای از قطعات معروف از سراسر شرع بودایی به نام *ماهایانا*[۱] یا «واسطهٔ بزرگ». همانطور که در مورد روم، جایی‌که لیویوس آندرونیکوس، هومر را به لاتین ترجمه کرد، یک مترجم مشهور به این انتقال اصلی متون مرتبط بود: کوماراجیوا[۲]. خود کوماراجیوا در کوچا[۳]، در حوضهٔ تاریم (که ژوان‌زانگ از آن عبور کرد) بزرگ شد؛ اما دستگیر و زندانی شد و در نهایت به پایتخت چین منتقل شد، جایی‌که امپراتور به دلیل ترجمهٔ متون بودایی به چینی از او تجلیل کرد. (که در زندان آموخته بود.)[۱۶]

از زمان کومارجیوا، تبادل فرهنگی میان چین و هند تشدید شده بود. صدها سال پیش از ژوان‌زانگ، مسافری به نام فاشیان[۴] با همین هدف عزیمت کرده بود: مکان‌یابی متون بودایی مقدس.[۱۷] در زمان ژوان‌زانگ، چین می‌توانست بابت سنت ترجمهٔ متون بودایی فخرفروشی کند که به صدها سال پیش بازمی‌گشت. این فقط بودایی‌های چینی نبودند که به قلب سرزمین بودا کشیده شدند. ژوان‌زانگ متوجه شد زائران از سیلان[۵] در جنوب هند آمده‌اند و از آنجایی‌که آن زائران با خصومت مواجه شدند، پادشاه آنها برای‌شان اقامتگاهی ساخته بود.[۱۸]

القای شخصی ژوان‌زانگ به بودیسم بیشتر از طریق همین شرع متون ماهایانا رخ داده بود و از دریچهٔ این گزیده‌ها بود او اکنون اعمال بودایی را

۱ـ Mahayana
۲ـ Kumarajiva
۳ـ Kucha
۴ـ Faxian
۵ـ Ceylon

مشاهده می‌کرد که در هند با آن مواجه شده بود. در حالی‌که کلاً در مورد تمام اشکال و مظاهر بودیسم کنجکاو بود، از تعداد مکاتب مختلفی شگفت‌زده شد که هر کدام مجموعه‌ای از نوشته‌های مقدس خود را داشتند. او با طرفداری از ماهایانا، مکاتب دیگر، از جمله به اصطلاح «واسطۀ کوچک» یا هینایانا[۱] را نادیده گرفت. او حتی نسبت به سایر آداب مذهبی بیش‌تر نادیده‌انگاری داشت که با آنها مواجه بود، بیش از همه برهمن‌های هندو که آنها را دشمن بودیسم قلمداد می‌کرد. با تمام این اوصاف، ژوان‌زانگ هر جا که می‌رفت با مهربانی مورد استقبال قرار می‌گرفت. مسافری از چین در جستجوی دست‌نوشته‌های بودایی غیرعادی بود و بر این اساس بیش‌تر مورد احترام قرار می‌گرفت.

پس از آنکه ژوان‌زانگ بسیاری از مکان‌های مرتبط با بودیسم را دید، علمای معروف بودایی را مطالعه کرد و دست‌نوشته‌های گران‌بها، مجسمه‌ها و سایر کالاها مانند دانه‌ها را جمع‌آوری کرد، شروع به پرسش کرد که چه باید بکند. آیا باید در هند بماند یا به خانه بازگردد؟ میزبانان هندی او نمی‌توانستند بفهمند چرا قصد بازگشت به چین دارد. آیا ژوان‌زانگ این همه راه را نیامده بود تا در قلب سرزمین بودیسم زندگی کند؟ چه چیزی برای او در چین وجود داشت، تا این اندازه دور از منظرۀ مقدسی که او گرامی می‌داشت؟[۱۹]

پاسخ ژوان‌زانگ به این استدعاهای خیرخواهانه یکی از دراماتیک‌ترین لحظات سفرنامه‌اش است؛ زیرا او را همچنان یک کنفوسیوسی نشان می‌دهد. او به میزبانان متحیر خود توضیح داد که چین کشوری بسیار منظم است که توسط امپراطوران فاضل اداره می‌شد و کودکان به والدین خود احترام می‌گذاشتند. اخترشناسان چینی تقویم پیچیده‌ای ابداع کرده بودند، نوازندگان موسیقی لطیفی می‌نواختند و همه جا مردم سعی می‌کردند میان یین و یانگ[۲] تعادل برقرار کنند. میزبانان هندی او باید در درک این سخنرانی دچار مشکل شده باشند؛ زیرا سخنرانی براساس ارزش‌ها و اصطلاحات بیگانه برای آنها بود، هرچند شاید خیال می‌کردند آنها نیز موسیقی ظریف و فرزندان مطیعی داشته باشند.[۲۰]

۱ـ Hinayana

۲ـ Yin and Yang

ژوان‌زانگ در مقام میانجی فرهنگی، نمی‌توانست فقط یک فرهنگ خارجی را ستایش کند. او همچنین باید فرهنگ مخاطبان مورد نظر خود را در چین تمجید می‌کرد؛ اما چیز دیگری پشت این چرخش وجود داشت: پس از جذب هر چه بیشتر فرهنگ بیگانه، او اکنون به درون می چرخید، در تجربهٔ خود تأمل می‌کرد و متوجه می‌شد با وجود تمام تعهدش به بودیسم هندی، آموزش خودش به صورت بنیادی تجربهٔ سفر و گزارش سفرش را شکل داده است که پس از بازگشت به وطن ارائه می‌داد. هنگامی‌که در سوابق سفر خود، تمایلش به ارائهٔ نسخه‌های دقیق‌تر متون مقدس بودایی را توضیح می‌دهد، از کنفوسیوس در مورد اهمیت اطلاق درست نام‌ها نقل‌قول می‌کند.[۲۱] جستجو برای نسخه‌های بهتر و معتبرتر از متون بنیادی و ترجمه‌های دقیق‌تر از این متون، از آن زمان به‌عنوان یکی از دغدغه‌های اصلی علوم انسانی باقی مانده است و ژوان‌زانگ را به شخصیتی محوری در شکل‌گیری سنت چینی دانش علوم انسانی تبدیل کرده است.

بازتاب ژوان‌زانگ در ساختار کنفوسیوسی خودش نیز باعث شد که سفرهایش را با دید جدیدی بنگرد. او با میزبانان خود موافقت کرد که هند به دلیل زادگاه بودن بودا، برکت یافته است. به هر حال به همین دلیل بود که او برای سفر به آنجا دچار دردسرهای زیادی شده بود؛ اما این به آن معنا نیست که بودیسم باید دائماً به هند مرتبط باشد. با وجود اینکه ژوان‌زانگ بخش بهتر زندگی‌اش را وقف جستجوی ریشه‌ها کرده بود؛ اما از این عقیده دوری جست که به شکل متون بودایی و مجسمه‌های کوچک و حمل‌پذیر، با منشأ می‌تواند دوباره پیوند بخورد.

بنابراین ژوان‌زانگ سفر خود را به سمت خانه پیش برد، در آن سوی رودخانهٔ سند، سوار بر فیل خود، در حالی‌که محمولهٔ گران‌بهایش، حاصل شانزده سال سفر، درون رودخانه غرق می‌شد. از آنجایی که درک جدید او از بودیسم مبتنی بر توانایی او در بازگرداندن نسخه‌های خطی و اشیای عبادی بود، از دست دادن محمولهٔ او دوچندان دردناک بود. بار او برای آرام کردن امپراتور و همچنین پایه‌گذاری درک جدیدش از بودیسم، جایگزینی ستایش مکان‌های مقدس با ستایش اشیای حمل‌پذیر و متون ترجمه‌پذیر و در نهایت، با سفرنامهٔ خود از اهمیت برخوردار بود.

ژوان‌زانگ با بخشی از محموله‌اش بازنیافتنی‌اش، سفر خود را متوقف کرد و به برخی از صومعه‌ها پیک‌هایی فرستاد که پیش‌تر برایش نسخه‌های خطی تهیه کرده بودند و از آنها درخواست کرد نسخه‌های جدید بفرستند. طی چند ماه بعد او موفق شد مجموعهٔ قابل‌توجهی از طومارها و مجسمه‌های کوچک را گردآوری کند. ولو نتوانست همه چیزهای از دست داده رفته را جبران کند، این گردآوری کافی بود.[۲۲]

ژوان‌زانگ با مجموعهٔ جدید و کوچک‌ترش از متون و مجسمه‌ها، سرانجام توانست از هندوکش عبور کند. او در تدارک این سفر، نامه‌ای برای کمک نوشته بود و اسب‌ها و شترهایی برایش فرستاده شد که برای انتقال دارایی‌های باقی مانده‌اش درخواست کرده بود.[۲۳] در سمت دور گذرگاه خیبر، از مسیر پیشین خود منحرف شد و از طریق مسیر جنوبی، صحرای تاکلاماکان را دور زد که او را به ختن[۱] رساند، پادشاهی عمدتاً بودایی که در اطراف واحه‌ای سرسبز با باغ‌های توت، مرکز تولید ابریشم بنا شده بود (که به‌راحتی در جادهٔ ابریشم واقع شده بود) و غارهای دانهوانگ[۲]، مکانی بسیار مهم برای بودیسم که با یک استوپای باشکوه مشخص شده بود.[۲۴] دانهوانگ همچنین نزدیک دیوار بزرگ و دروازهٔ جید بود که ژوان‌زانگ شانزده سال پیش از آن عبور کرده بود. پس از عبور یواشکی دوباره از این دروازهٔ مرزی، بار دیگر خود را در چین یافت.

او هنوز باید راهی پایتخت می‌شد و با امپراتور روبه‌رو می‌شد. خوشبختانه امپراتوری جدید در زمان غیبت ژوان‌زانگ تاج و تخت را به دست گرفته بود و مایل بود نه تنها از نقض محدودیت‌های سفر توسط ژوان‌زانگ در شانزده سال پیش چشم‌پوشی کند، بلکه ژوان‌زانگ را به پستی دولتی منصوب کند. آموزش اولیهٔ کنفوسیوسی ژوان‌زانگ او را برای آن شغل آماده کرده بود؛ اما غوطه‌وری او در آیین بودا و سال‌ها اقامت در هند احساس قوی‌تری از مأموریت به او داده بود. وی این وعده را رد کرد و در عوض اجازه خواست تا به صومعه‌ای بودایی بپیوندد، به این امید که بقیهٔ عمر خود را صرف ترجمهٔ متونی کند که در خارج از کشور جمع‌آوری کرده بود.[۲۵]

۱- Khotan

۲- Dunhuang Caves

برای بودایی‌های چینی، ژوان‌زانگ به شخصیتی تقریباً افسانه‌ای تبدیل شد، مسافر و زائری که توانسته بود شرع بودایی را تصحیح کند، بهبود بخشد و گسترش دهد که به زبان چینی دردسترس بود. از آنجایی‌که مترجمان را معمولاً به دیدهٔ تردید می‌نگریستند ـ در ایتالیایی، یک شوخی وجود دارد که براساس شباهت صدا میان مترجم و خائن، *traduttore*، *traditore* است ـ مردم تمایل دارند کار پیشگام مترجمان را فراموش کنند. (اندک افرادی مانند لیویوس آندرونیکوس را به یاد دارند؛ اما همه هومر و ویرژیل را می‌شناسند.) حتی امروزه نیز نام مترجمان اغلب از روی جلد کتاب حذف می‌شود، تقریباً انگار می‌خواهیم باور کنیم همیشه به نسخهٔ اصلی دسترسی داریم، نسخه‌ای که کتاب‌ها توسط افراد نابغه، بدون کمک واسطه‌های فرهنگی آفریده شده است. این نگرش غافل‌گیرکننده‌تر هم می‌شود؛ زیرا در دنیایی زندگی می‌کنیم که در آن مترجمان زیاد شده‌اند و همهٔ فرهنگ‌ها به زحمات اغلب قدرنادیدهٔ آنان تکیه می‌کنند. در دنیای باستان، ترجمه در مقیاس وسیع و گسترده تقریباً ناموجود بود. همراه با ترجمهٔ لاتین ادبیات یونانی، واردات متون بودایی به چین یکی از استثناهای عمده بود.[۲۶] این ادای احترام به چین عصر تانگ است که نه تنها به مترجمان و مسافرانی مانند ژوان‌زانگ متکی بود؛ بلکه آنها را به قهرمانان فرهنگی تبدیل کرد.

حتی مهم‌تر از کار ژوان‌زانگ در مقام مترجم، چیزی بود که او نمایندگی می‌کرد: کسی که واردات فرهنگی را تا سرچشمه‌اش دنبال کرده بود (همانطور که مسیحیان بعداً به سرزمین مقدس سفر کردند). واردات فرهنگی زمینه‌های نیروی پیچیده‌ای را ایجاد می‌کند که در آن منشأ دور، دسترسی به منبع یک جنبش یا ایمان را نوید می‌دهد؛ حتی زمانی‌که واردات فرهنگی برای مدت‌ها توسط فرهنگ میزبان جدید جذب شده است. بوداییان چینی کشش هند را احساس کردند؛ اما اندک افرادی جرأت انجام این سفر خطرناک و ممنوعه به سمت غرب را پیدا کردند. ژوان‌زانگ به نمایندگی از همهٔ آنها رفت. مهم‌تر از آن، با این خبر بازگشت که بازدید از منظرهٔ مقدس بیش از حد ارزش‌گذاری شده است. به لطف متون و اشیاء، مشاهدات و تجربیاتی که به ارمغان آورد، بودیسم چینی

توانست بدون احساس حقارت نسبت به سرزمین اصلی بودا شکوفا شود. ژوان‌زانگ زائری بود که به بودایی‌های چینی اطمینان داد ماندن در خانه خوب است.

***

سفرهای ژوان‌زانگ بسیار پر اهمیت بود، ثبت همهٔ چیزهای تجربه‌شده برای او حیاتی شد و منتج به *ثبت مناطق غربی* شد. همان کار دیدگاه چین نسبت به هند را شکل می‌دهد و به اثری کلاسیک در تحرک فرهنگی تبدیل می‌شود. همچنین نمونهٔ خوبی از ماهیت پر تنش از برخوردهای فرهنگی است. همانند مترجمان، مسافران چهره‌هایی هستند که از مرزهای فرهنگی عبور می‌کنند و اغلب به پروراندن وفاداری‌های چندپاره متهم می‌شوند. در زمان جنگ، هم مترجمان و هم مسافران به‌ویژه مورد وارسی قرار گرفته و اغلب به عنوانِ جاسوس نگریسته می‌شوند (ژوان‌زانگ نیز در این مورد مظنون بود). اخیراً، مسافران معمولاً متهم به فرافکنی فرهنگ وطنی خود به سرزمین‌های خارجی می‌شوند و درست است: مسافران و سفرنامه‌نویسان شکل‌گرفته از تربیت خود، خیلی چیزها را اشتباه می‌گیرند. ژوان‌زانگ نیز از این قاعده مستثنی نبود. او از طریق آموزش کنفوسیوسی خود و همچنین از طریق دریچهٔ شکل متمایز بودیسم با هندوستانی مواجه شد که در چین ظهور کرده بود. او همچنین بناهای بسیاری را با دروغ به آشوکا نسبت داد.

اما در حالی‌که مسافران اشتباه می‌کنند، چیزهایی را نیز متوجه می‌شوند که مردم محلی اغلب به دلیل آشنایی کامل به آنها توجه نمی‌کنند. در مقام یک مسافر، ژوان‌زانگ به خود زحمت می‌دهد در سفرنامه‌اش چیزهای زیادی را توضیح دهد که نویسندگان هندی ثبت نکرده‌اند؛ چون آن‌ها را از جمله استوپاها، صومعه‌ها و مجسمه‌های بودایی بدیهی می‌پنداشتند. برای افرادی که در میان این بناهای تاریخی زندگی می‌کردند، بیان جزییات آنها به صورت مکتوب بی‌معنی بود. برای مسافری همانند ژوان‌زانگ، آنها جذاب بودند و بنابراین در مرکز گزارش او بودند.

ژوان‌زانگ ناخواسته شرحی از هند ارائه کرد که نه تنها برای معاصرانش

در چین، بلکه برای همهٔ آیندگان نیز مهم شد. بسیاری از ساختمان‌ها و مجسمه‌هایی توصیف‌شده توسط ژوان‌زانگ، بدون هیچ ردپایی از میان رفته‌اند ـ اگر به خاطر گزارش او نبود، نمی‌دانستیم که اصلاً وجود داشته‌اند. به لطف ژوان‌زانگ، ما ایدهٔ بسیار بهتری از معماری و مجسمه‌سازی در هند نسبت به بسیاری از مکان‌های دیگر آن زمان داریم. توصیفات او از مجسمه‌های بودایی حتی گرانقدرتر از مجسمه‌های واقعی بود که توانسته بود از قایق در رودخانهٔ سند نجات دهد و از کوه‌ها و صحرا به پایتخت چین برد. توصیفات او باقی ماند. خود مجسمه‌ها باقی نماندند.

انتقال بودیسم از فرهنگی به فرهنگ دیگر، همانطور که توسط مترجمان و مسافران تسهیل شد، برای حفظ اندیشهٔ بودایی بسیار مهم بود که در قرن‌های پس از ژوان‌زانگ در هند رو به افول گذاشت. برهمن‌های سنتی توانستند دین هندوی خود را اصلاح کنند و نوکیشان جدیدی به دست آورند و حمایت بودیسم را از میان ببرند. سپس بیش‌تر هندوستان مورد هجوم جانشینان فرمانروایان مسلمان، از جمله اجداد سلطان فیروز قرار گرفت و تحت سلطهٔ آنان قرار گرفت. آنها بودیسم یا سایر ادیان و باورهای محلی را غیرقانونی نمی‌دانستند؛ اما از آنها نیز حمایت نمی‌کردند. ژوان‌زانگ از خرابه‌های معابد و صومعه‌ها متعددی در سراسر هند شکایت کرده بود. در قرن‌های پس از بازدید او، بسیاری از صومعه‌ها و جوامع بودایی ناپدید شدند.

در حالی که بودیسم در هند رو به زوال بود، در شرق، نه تنها در غرب چین، بلکه در سراسر امپراتوری چین، تا شبه‌جزیرهٔ کره و ژاپن، به دور از آثار مقدسی شکوفا شد که بودا از خود به جا گذاشته بود. این تأثیر از راه دور، مهم‌ترین میراث ژوان‌زانگ بود.

موقعیت ژوان‌زانگ در قرن‌های پس از مرگش، براساس سفرنامه‌نویسی و ترجمهٔ عظیمی افزایش یافت که پس از بازگشت انجام داد. شهرت او در قرن شانزدهم بیشتر شد، زمانی‌که ژانر دیگری از ادبیات به صحنه آمد: رمان منثور. سفر به غرب[۱]، منسوب به وو چنگن[۲] نویسنده، سفر ژوان‌زانگ را با برخوردهای

۱ـ Journey to the West

۲ـ Wu Cheng’en

خارق‌العاده و گروهی از همراهان سرگرم‌کننده، از جمله یک میمون، زنده می‌کند. این رمان به موفقیت اولیه‌ای در تاریخ رمان تبدیل شد و با اقتباس‌های بی‌شماری از تئاتر گرفته تا انیمیشن و فیلم، محبوب‌ترین رمان کلاسیک در چین باقی مانده است.

در مقام مسافری که تبدیل به شخصیتی اسطوره‌ای شد، ژوان‌زانگ یادآوری می‌کند فرهنگ چین، که دیوار بزرگ آن گاهی اوقات به عنوان نشانه‌ای قلمداد می‌شود که تمایل دارد خود را از جهان دور کند، در واقع نمونه‌ای اصلی از واردات فرهنگی است. چین برای بزرگداشت ژوان‌زانگ، مترجم و مسافری را برگزید که به سفری پنهانی رفته بود، او را به قهرمان تحرک فرهنگی تبدیل کرد.

فصل ششم

کتاب بالش
و برخی مخاطرات دیپلماسی فرهنگی

روزی روزگاری، امپراتور چین، حاکم ژاپن را با یک دوئل درایت به چالش کشید. ابتدا یک کندهٔ چوبی فرستاد که کاملاً متقارن به نظر می‌رسید و خواست که بداند «بالا کدام است و پایین کدام؟» ناخدای جوان ژاپنی پس از مشورت با پدر باهوشش، پیشنهاد کرد که کنده را به رودخانه بیاندازند و مشاهده کنند کدام انتهای کنده به پایین‌دست می‌چرخد. آزمایش به پایان رسید، آنها سیاهه را با علامت‌گذاری مناسب به چین ارسال کردند. سپس امپراطور دو مار همسان فرستاد و پرسید که کدام نر و کدام ماده است. باز هم ناخدای جوان با کمک پدرش راه‌حلی اندیشید: اگر ترکه‌ای را نزدیک دم مارها نگه می‌داشتند، ماده واکنش نشان می‌داد و نر خیر. ژاپنی‌ها خوشنود از موفقیت آزمایش، مارها را پس فرستادند.

سرانجام امپراتور چین جواهری پرجزییات با هفت منحنی و مجرایی کوچک و عبوری از میان منحنی‌ها فرستاد و از ژاپنی‌ها خواست که نخی را از این مسیر هزارتویی عبور دهند و افزود که همه در چین می‌توانند به‌راحتی این کار را انجام دهند. این بار به نظر می‌رسید ژاپنی‌ها قادر به مقابله با این چالش نیستند؛ اما پدر ناخدا یک بار دیگر به کمک آمد و به آنها توصیه کرد نخی را به دو مورچهٔ بزرگ ببندند و آنها را از طریق گذرگاه پیچ در پیچ گسیل دارند. هنگامی‌که

امپراتور چین با موفقیت آنها مواجه شد، به این نتیجه رسید که ژاپنی‌ها باهوش‌تر از آن چیزی هستند که تصور می‌کرد و از تهدید آنها دست کشید.[۱]

این داستان در *کتاب بالش*[۱] سی شوناگون[۲] گنجانده شده است و به روابط پیچیدهٔ میان ژاپن و چین می‌گوید. *کتاب بالش* ثبت منحصر به فردی از زندگی دربار هیان[۳] در قرن دهم است و سی شوناگون در موقعیتی عالی برای نوشتن آن بود. او در مقام ندیمه‌ای در دربار ژاپن، از جمله ندیمهٔ یک ملکه، بیشتر وقت خود را در دنیای انحصاری پایتخت، کیوتوی[۴] امروزی گذراند. سی شوناگون تنها برای بازدید کوتاهی از معابد و زیارتگاه‌های دورافتاده، این منطقه را ترک کرد. (داستان دربارهٔ امپراتور چین به دلیل بازدید از معبدی به نام دو مورچه[۵] و تقدیم به پیروزی ژاپن بر امپراتور چین است.)

سی شوناگون علاوه بر جمع‌آوری داستان‌هایی مانند داستان امپراتور متکبر چین، جزییات زندگی دربار را ضبط و همچنین اشاره کرد کدام یک از ندیمه‌هایش مورد لطف یک ملکه قرار گرفته است، رفت‌وآمد مقامات بلندپایه دولتی و تلاش بسیار برای این موقعیت را ثبت کرده است؛ اما شایعات دربار تنها بخش کوچکی از دفتر خاطرات بود. سی شوناگون فهرستی از چیزهایی آفرید که تحسین می‌کرد، از رقص کرم شب‌تاب در تاریکی گرفته تا لباس‌های خاص، همانند «روپوش دخترانهٔ سفید روی لباس خاکستری-بنفش کم‌رنگ سفید».[۲] در حالی‌که سی شوناگون لحظاتی از زیبایی‌های طبیعی بدیع و ساخت بشر را به تصویر می‌کشد، همچنین دربارهٔ موهبت‌های اجتماعی و لحظات لذت‌بخش زندگی درباری اظهار نظر می‌کند: چگونه عاشقی قرار است صبح (با اکراه) دربار را ترک کند، چگونه دختر جوانی قرار است لباس بپوشد (تا حدودی معمولی، بدون شلواردامنی‌های خشک و رسمی)[۳] و اینکه چگونه قرار است سفری به یک حرم (طبق پروتکلی سخت) رخ دهد؛ در حالی‌که

۱- Pillow Book
۲- Sei Shōnagon
۳- Heian
۴- Kyoto
۵- Two Ants

دیگر زنان در موقعیت او بر امور داخلی تمرکز داشتند و خاطرات خود دربارهٔ مبارزات و احساسات درونی‌شان را نگه می‌داشتند، سی شوناگون نگاه خود را معطوف به بیرون ساخت و جهان اطرافش را توصیف کرد، هرچند هیچ‌گاه در مقام ناظری بی‌طرف نبود. او سریع قضاوت می‌کند، جهانی به ما ارائه می‌دهد که از طریق ذهن متمایزش دیده می‌شود.

همانطور که در کتاب *بالش* نشان داده شده است، چین همه جا در دربار هیان حضور دارد. بسیاری از انواع لباس‌ها و پرده‌ها از مدل‌های چینی الهام گرفته شده‌اند ـ سی شوناگون به‌ویژه کاغذهای نفیس و طرفداران سبک چینی را تحسین می‌کند ـ؛ اما شعر، قوی‌ترین تأثیر چین بر ژاپن بود. در دربار، اشعاری به مناسبت نخستین برف یا نخستین روز بهار و همچنین مناسبت‌های جزیی و مهم دیگر، بارها در یک روز نوشته و خوانده می‌شود.[۴] گاهی اوقات، ملکه‌ای از چند نفر دستیارش می‌خواهد شعرهای کوتاهی بسرایند و قضاوت کنند که کدامیک بهترین است، برای مسابقات شعر رسمی‌تر تمرین لباس ترتیب می‌دادند.[۵] شعر در موقعیت‌های دیگر نیز استفاده می‌شود، مثلاً برای حل یک موقعیت حیله‌گرانه. سی شوناگون توضیح می‌دهد چگونه شبی، امپراتور توسط خروسی بیدار شد که تحت تعقیب سگی بود و سروصدای بسیاری به پا می‌کند. یکی از اعضای دربار «با صدای بلند، کلام شعر چینی «حاکم حسابگر از خواب برمی‌خیزد» را با شور و حرارت می‌خواند.» سی شوناگون ادامه می‌دهد «چشمانم از خواب سنگینی می‌کرد؛ اما شیوهٔ باشکوهی که او این بیت را می‌خواند، باعث شد چشم‌ها را کاملاً بگشایم. اعلی‌حضرت هم خوشحال شدند و هم از مشاور بابت نقل‌قول مناسبش تعریف کردند.»[۶]

بیش از همه، شعرها اجتماعی بودند. اغلب افراد خاصی را مورد خطاب قرار می‌دادند و از طریق پیام‌رسان برای‌شان ارسال می‌شد، افرادی که انتظار می‌رفت به صورت مشابه پاسخ دهند. این مهارت در برقراری ارتباطِ غیرمستقیم بود، با اشارات نامحسوس یا نقل‌قول از اشعار کلاسیک چینی و سپس افزودن یک خط کوتاه از تفسیر به شعر نقل‌شده، تغییری تازه می‌داد. چنین مبادلاتی، بی‌شباهت به پیامک‌های امروزی نبود که میان دوستان، میان خانم‌های درباری و مافوق آنان و میان عشاق صورت می‌گرفت. سی شوناگون گزارش می‌دهد مجذوب شعر زیبایی شده است و موافقت می‌کند

شب را با مردی بگذراند که پس از آن انتظار می‌رفت شعر «صبح بعد» را بسراید، امیدوارانه و همان اندازه درخور بود.[۷] بسیاری از صفحات *کتاب بالش* به چنین مبادلات و تلاش‌هایی اختصاص دارد که در جهانی سهل‌گیر ولو بسیار منظم دربار رایج بود، جامعه‌ای عمیقاً مردسالار که در آن نزدیکی به امپراتور همه چیز بود.

شعر چینی برای این شیوهٔ برقراری ارتباط از طریق اشعار کوتاه مهم بود؛ زیرا ژاپن قانون شعر چینی و همچنین سوابق آیینی و تاریخی را به عنوان مبنایی برای فرهنگ نوشتاری خود اقتباس کرده بود. در دربار هیان، اسناد رسمی با حروف برگرفته از چین نوشته می‌شد و در قالب‌های چینی سازمان‌دهی می‌شد، به این معنی که انتظار می‌رفت همه اعضای دربار نظام نوشتاری و سنت‌های ادبی چین را بشناسند. داستان سی شوناگون از امپراتور چین در به چالش کشیدن ژاپن به نبرد درایت، پاسخی به حضور همه جانبهٔ فرهنگ چینی بود که در غرور امپراتور چین و همچنین در تمایل ژاپنی‌ها برای نشان دادن برتری خود بیان شد.

***

رواج فرهنگ چینی در ژاپن نتیجهٔ قرن‌ها دیپلماسی فرهنگی عمدی میان دو کشور بود. تبادل میان آنها در قرن نخست پس از میلاد آغاز شده بود و در زمان سلسله‌های سویی[۱] و تانگ شتاب گرفت، زمانی‌که مذاکرات دیپلماتیک به یک نهاد تبدیل شد. این مأموریت‌های فرهنگی نشان‌دهندهٔ راهبردی غیرعادی از انتقال فرهنگی است. همراه با رابطهٔ روم با یونان، رابطهٔ ژاپن با چین نمونهٔ بزرگ دیگری از واردات فرهنگی عمده است که با تسخیر فرهنگ وارداتی انجام نمی‌شود. اگرچه در داستان سی شوناگون، چین به‌عنوان سلطه‌جو و تهدیدکنندهٔ بالقوه دیده می‌شود، در حقیقت هرگز تلاشی برای حمله به ژاپن نکرد. در عوض، ژاپن با کمال میل مأموریت‌های دیپلماتیکی را به عهده گرفت که وظیفهٔ بازگرداندن اشیای فرهنگی و دانش جدید را بر عهده داشتند.

۱ـ Sui

برخلاف روم در رابطه با یونان، ژاپن در موقعیت وارداتکنندۀ فرهنگ، به لحاظ نظامی چین را تحت سلطه نداشت. در حالیکه در روم، واردات فرهنگ یونانی کار افراد بود، هر چند افراد تأثیرگذاری بودند، در ژاپن، خود دولت، به نمایندگی امپراتور، سازمان‌دهندۀ انتقال فرهنگ بود. در ژاپن واردات فرهنگی، سیاست دولت بود.

یک شخصیت وجود دارد که نحوۀ اجرای سیاست دیپلماسی فرهنگی ژاپن را به تصویر کشیده است؛ زیرا او نیز مانند سی شوناگون، خاطراتی از تجربیات خود داشت: راهبی به نام انین[۱]. سفرهای انین (۴۷ـ۸۳۸) نگاهی اجمالی به خطرات موجود در مأموریت‌های بینافرهنگی ارائه می‌دهد که ژاپن را برای قرن‌ها، تا زمان سی شوناگون و پس از آن شکل می‌داد.

مأموریت انین از این جهت معمول بود که از سال‌ها پیش برنامه‌ریزی شده بود و شامل سازوکارهای پیچیدۀ انتخاب برای کسی بود که اجازۀ رفتن و کار کردن با بیش از صد نفر از جمله ملوانان، سربازان، کارگران یدی، صنعتگران، علما و راهبان را داشت.[۸] آماده‌سازی با ساخت قایق‌های غیرمعمول بزرگ آغاز شد و به مجموعه‌ای دقیق از هدایا، همانند چاقوهای زینتی، کریستال‌های سنگی، شانه‌ها و گوش‌ماهی‌ها گسترش یافت.[۹]

سپس عبور خطرناک از دریای زرد[۲] مطرح بود. اگرچه قطب‌نما هنوز در ژاپن ناشناخته بود، ملوانان ژاپنی به‌تدریج تجربۀ کافی برای سفر از طریق جزایر اوکیناوای[۳] ژاپن و سپس عبور از ۷۵۰ کیلومتری اقیانوس آزاد به دست آوردند، مسیری که آنها را به سوژو[۴]، مرکز جنوبی قدرت (نزدیک به شانگهای امروزی) می‌رساند.[۱۰] در مأموریت انین، دو تلاش اولیه در گذرگاه، به کشتی‌های به گل نشسته و مجبور به بازگشت ختم شد. تنها تلاش سوم سرانجام و با سختی به هدف خود رسید. کشتی انین در اثر طوفان به اطراف پرتاب شد، سپس به گل نشست. دکل و لنگر باید محدود می‌شدند، به این معنی که دیگر نمی‌شد کشتی را هدایت کرد و آن را تحت‌الشعاع امواج و باد قرار می‌داد. خوشبختانه،

۱ـ Ennin
۲ـ Yellow Sea
۳ـ Okinawa
۴ـ Suzhou

قایق دیگری از همان سو به کمک آمد و به خدمه و محموله اجازه داد تا سالم به ساحل شرقی چین برسند.

مشکل بعدی ارتباط بود. هیچ‌یک از ژاپنی‌ها به زبان چینی صحبت نمی‌کردند و بالعکس. در مواردی، کره‌ای‌ها که ارتباط بیش‌تری با هر دو فرهنگ داشتند، می‌توانستند به‌عنوان واسطه عمل کنند؛ اما در بیشتر موارد، انین و همسفرانش به شکل خاصی از ارتباط وابسته بودند. ولو زبانی که در ژاپن صحبت می‌شود با چینی ارتباطی نداشت، الفبای چینی اساس نظام نوشتاری خود ژاپن بود، به معنی آن که چینی زبانی میانجی بود و کلاسیک‌های چینی نقطهٔ مرجع مشترک.[۱۱] نظام نوشتاری مشترک به دیپلمات‌های ژاپنی این امکان را می‌داد با نوشتن علائم چینی روی کاغذ با میزبانان چینی خود ارتباط برقرار کنند؛ حتی اگر آنها را به شیوه‌ای نامفهوم تلفظ کنند. بیش‌تر گویندگان دو زبان متفاوت می‌توانستند با نوشتن اعداد روی یک قطعه کاغذ بر سر قیمت مذاکره کنند؛ از آنجا که نوشتن با قلم‌مو انجام می‌شد، این شکل از ارتباط که در نظام‌های نوشتاری مبتنی بر الفبای آوایی ناممکن است، «حرف زدن قلم‌مو»[۱] گفته می‌شد.[۱۲]

انین یکی از نخستین تبادلات حرف زدن قلم‌مو را ثبت کرد که به محض ورودشان به چین انجام شد: «ما، راهبان ژاپنی اکنون با شما راهبان ملاقات می‌کنیم؛ زیرا در گذشته با شما روابط بسیار نزدیکی داشتیم. ما به یقین می‌دانیم که باید در پوچی ساکن شد که ماهیت آن قانون است. دیدار ما بسیار خوش‌شانسی است.»[۱۳] این مبادله، چیزی شبیه به بیانیهٔ مأموریت، آشکار می‌کند که در حین مأموریت‌های امپراتوری در چین، به انواع پیشرفت‌های فرهنگی علاقه‌مند بودند، علاقهٔ خاص انین بودیسم بود که در اینجا صرفاً به عنوان «قانون» نامیده می‌شود.

بودیسم یکی دیگر از واردات از چین بود. در مقام راهبی بودایی، انین امیدوار بود آخرین اشکال عبادت و هنر عبادی را بازگرداند. از دید انین، بودیسم چیزی بیش از یک آموزهٔ مذهبی بود. این شیوه‌ای از زندگی و منبع آثار هنری بی‌شمار بود؛ زیرا توسعهٔ فرهنگی چین و ژاپن به‌طور جدایی‌ناپذیری

۱ـ brush talk

با این ایمان مرتبط بود. (بودیسم، به‌ویژه قرائت لوتوس سوترا[۱]، در *کتاب بالش* سی شوناگون، حاضر مطلق بود که به بسیاری از نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و جشنواره‌های بودایی نیز اشاره می‌کند.)

به منظور یادگیری آخرین پیشرفت‌های بودیسم چینی، انین امیدوار بود به صومعه‌هایی در کوه تیانتای[۲] سفر کند که باور داشت مرکز آموزش بودایی است. به‌سرعت مشخص شد که او نیاز به کسب مجوز از چند کارمند دارد. به این ترتیب جنگ بزرگ کاغذی انین با دستگاه بوروکراتیک چین آغاز شد که محصول جانبی نظام آزمونی و فرهنگ نوشتاری چینی بود. او با جدیت هدف خود را دنبال کرد و به‌آرامی با ارسال نامه‌های بی‌شمار و درخواست مجوز، راه خود را در سلسله مراتب بالا برد. پس از چند ماه، سرانجام پاسخ دریافت شد: مجوز رد شد.[۱۴] انین ناامید، باقی‌ماندهٔ مأموریت را صرف جمع‌آوری دست‌نوشته‌ها، اشیای عبادی و نقاشی کرد، در حالی‌که باقی هیأت نمایندگان، کار دیپلماتیک خود را انجام دادند.

هنگامی‌که زمان بازگشت به وطن فرارسید، انین خود را به همراه همراهانش مشغول بستن چمدان کرد. او جعبهٔ بامبویی پر از طومارها و همچنین دو ماندالا[۳]، نمودارهای هندسی مورد استفاده در مکاشفهٔ بودایی به کشتی آورد که کیهان را بازنمایی می‌کردند. به منظور تأمین امنیت بیشتر، او این گنجینه‌ها را در جعبهٔ چرمی چینی قرار داد که به همین منظور تدارک دیده بود.[۱۵]

وقتی قایق‌ها با بارهای سنگین خود می‌رفتند، سه بازدیدکننده ژاپنی مخفیانه در ساحل ماندند: انین و دو نفر از شاگردانش. پس از به راه انداختن و شکست در یک جنگ کاغذی علیه نظام اداری امپراتوری، انین تصمیم گرفته بود سرکشی کند.

تا این مرحله، تجربهٔ انین در چین نمونه‌ای از مأموریت‌های فرهنگی فرستاده شده توسط ژاپن بود، ولو انین منحصراً نسبت به دیگر جنبه‌های

۱ـ Lotus Sutra

۲ـ Tiantai

۳ـ Mandala

فرهنگ چینی، بیش‌تر به بودیسم اهمیت می‌داد؛ اما زمانی‌که انین تصمیم گرفت توقف کند، او در سوی اشتباه قانون قرار گرفت. او و شاگردانش تنها بودند. پس از مدتی، قایق نزدیک شد و از آنها پرسید که چه می‌کنند. گم شده بودند؟ آیا آنها کشتی‌شکسته بودند؟ انین ناآماده، زمزمه کرد آنها کره‌ای هستند. به‌عنوان حرکتی دوستانه، آنها تا روستای بعدی راهپیمایی کردند، یک پیاده‌روی سخت در میان کوه‌ها. در آنجا، به محلی‌ها از جمله یک مقام دولتی معرفی شدند. این مقام به‌سرعت متوجه شد که این سه راهب کره‌ای نیستند. انین خجالت‌زده، داستان خود را تغییر داد و اکنون اعتراف کرد بخشی از یک مأموریت ژاپنی بوده است؛ اما ادعا می‌کند به دلیل بیماری جا مانده است. سرانجام، زیر لب گفت صرفاً راهبی ژاپنی است که به دنبال حکمت بودیسم چینی است.

با این خارجی‌های مشکوک چه باید کرد؟ پس از گذراندن زمستان در صومعه‌ای محلی، انین اجازه یافت به مرکز آموزش بودایی در کوه ووتای[1]، در شمال چین سفر کند. کوه ووتای، سرشار از بتکده‌ها، معابد، تالارها و صومعه‌ها، نامش را از پنج مسیر پلکانی‌شدهٔ کوه، هرکدام برای یک جهت به همراه یک مسیر پلکانی مرکزی گرفته بود که از طریق مسیرهای شیب‌دار کوهستانی در دسترس قرار می‌گرفت. قله‌های هموار آن در بیشتر مواقع سال پوشیده از برف بود و از جنگل‌های سبز انبوه درختان کاج، صنوبر، سپیدار و بید باشکوه سر برمی‌آورد.

انین و دو شاگردش در صومعه‌ای ماندند تا آموزش ببینند، طومارها را مطالعه کنند و پیش از رفتن به صومعه آداب‌های آیینی جدید بیاموزند. در یکی از معابدی که از آن بازدید کرد، انین به‌ویژه تحت تأثیر پیکرهٔ تاریخیِ بودایی پنج متری در حالت مرگ و رسیدن به حالت نیروانا قرار گرفت. معمولاً پیکره از بودا، در حال رسیدن به نیروانا در وضعیت خوابیده بود؛ اما در این مورد، بودا به پهلو خوابیده بود، «سمت راستش زیر یک جفت درخت». این مجسمه همچنین شامل مادر بودا بود که «در غم و اندوه به زمین می‌پیچد» و همچنین تعداد زیادی نیمه‌خدا و قدیسان کوچک‌تر، «برخی دستان خود را

۱ـ Wutai

بالا گرفته و به شدت می‌گریستند، برخی با چشمان بسته در حالت تفکر.»[۱۶] همه چیز به‌طرز شگفت‌انگیزی بدیع بود، دقیقاً نوعی نوآوری که انین به آن توجه کرده بود.

پرسش این بود چگونه بودا و بودیساتواهای[۱] (بیدار وجودان) معروف – کسانی‌که در مسیر دستیابی به روشنگری هستند ـ باید بازنمایانگر چیزی باشند که قرن‌ها مورد بحث بوده و منجر به مرکزی برای توسعهٔ هنرها در سراسر آسیا شده است. همانطور که در بسیاری از فرهنگ‌ها، به‌ویژه در جهان باستان، مسائل مربوط به دین و هنر در هم‌تنیدگی نزدیکی داشتند. در اصل، هنرمندان بودایی اصلاً نمی‌خواستند بودا را بازنمایی کنند و خود را در به تصویر کشیدن درخت بودی محدود می‌کردند که بودا زیر آن روشنگری، چرخ دارما و استوپاهای مدوری دریافت کرده بود که نماد ورود به نیروانا بود.[۱۷] اما به‌زودی، نظام پیچیده‌ای از به تصویر کشیدن بودا، با تغییرات محلی قابل‌توجه تکامل یافت. نقاشان و مجسمه‌سازان صرفاً نمی‌توانستند در برابر آفرینش تصاویری از بودا در مراحل مختلف زندگیش مقاومت کنند، همانطور که در کتاب مقدس توضیح داده شده بود. از آنجا که دستیابی به نیروانا با مکاشفه، با میل به انحلال نفس و دلبستگی های آن به جهان همراه بود، تصاویر و مجسمه‌های بودا بر سکون تأکید داشتند و او را در حالت‌های سکوت بعید به تصویر می‌کشیدند. اغلب او در وضعیت نیلوفر آبی نشسته است؛ اما حتی در حالت ایستاده نیز درگیر حداقل فعالیت است. حرکت یا هر شکلی از دراما و هیجان، برای موجودات دون‌تر و دانش‌آموزانی خودداری می‌شود، اصلاً اگر رخ دهد، که اغلب در اطراف بودا یا بودیساتوا ازدحام می‌کنند، همانند مجسمه‌ای که انین تحسینش می‌کند.[۱۸]

هنرمندان بودایی در حالی‌که به دنبال دستیابی به آرامش کامل بودند، نظام پیچیده‌ای از نمایش چهره، ژست‌ها و دیگر ویژگی‌های بودا نشأت گرفت. هدف ثبت جزییات آناتومی نبود؛ بلکه بیان بصری جدایی بسیار مهم از این آموزه بود. برای بیان سکون، بودا تقریباً همیشه از روبه‌رو، با تقارن کامل بازنمایی می‌شد و اندام و بدنش با گردی نرمی شکل می‌گرفت که نشان‌دهندهٔ

۱ـ Bodhisattvas

استراحت است، بدون هرگونه اشاره‌ای به ماهیچه‌ها یا رگه‌هایی که در تلاش یا حرکت استفاده می‌شدند. هیچ دلیلی برای هنرمندان وجود نداشت که نگران آناتومی انسان باشند، چه رسد به تشریح اجساد، همانطور که برخی نقاشان اروپایی در چند صد سال آینده شروع به انجامش کردند. هر تلاشی برای واقع‌گرایی برخلاف هر چیزی است که بودایی‌ها به آن اعتقاد داشتند: بیننده را بر موارد خاص، چشمگیر، غیرعادی متمرکز می‌کرد. بر فردیت و خصلت‌های بدنی تأکید می‌کرد. مجسمه‌سازی بودایی در عوض تلاش می‌کرد تا چیزی را به چنگ آورد که بودا نشان می‌دهد: فلسفهٔ پوچی.[۱۹]

در مورد چهرهٔ بودا هم چنین بود. چشمان آبی تیرهٔ بودا از زیر پیشانی پهن، مستقیماً به بیننده نگاه می‌کردند، با یک دسته موی سفید میان ابروها که نماد سومین «چشم خرد» بود. بودا ردای سادهٔ راهبی، بدون زیورآلات به تن داشت. تنها دستانش حالت‌های خیره‌کننده‌ای داشتند که توسط مودراها[۱]، حرکات دست یا «یوگای دست» مدون شده بودند که به هنرمند اجازه می‌دهد نگرشی درونی خاص را نشان دهد.[۲۰] همه چیز دال بر جنبه‌ای از فلسفهٔ بودایی بود.

در حالی‌که انین جذب مطالعاتش دربارهٔ بودیسم شد، حال و هوای درون چین دگرگون شد. در سال ۸۴۰، امپراتور جدید، ووزونگ[۲] از تانگ بر تخت نشست. برخلاف سلف خود، ووزونگ به تائوئیسم[۳]، فلسفهٔ چینی مبتنی بر کتاب *دائوجینگ* (یا *تائو ته چینگ*)[۴] اثر لائوتسه[۵] حکیم وابسته بود که قرن‌ها پیش ریشه دوانده بود. با گذشت زمان، پیروان تائو (یا راه) آیین‌های عامیانه، طالع‌بینی و پزشکی و نیز عناصری از بودیسم را جذب کرده بودند و فلسفه و دین را درهم آمیختند. تائوئیست‌ها که تعدادشان کمتر بود و از بودایی‌ها تمول کمتری داشتند، تمایل داشتند بودایی‌ها را رقیب ببینند و از دستیابی آنها به قدرت و امتیاز، به‌ویژه در پایتخت ناراضی بودند. عروج ووزونگ فرصتی برای تسویه حساب‌ها و رنجش‌های قدیمی و استخراج منابع بیشتر فراهم کرد.

۱ـ Mudra
۲ـ Wuzong
۳ـ Taoism
۴ـ (Daodejing (or Tao Te Ching
۵ـ Laozi

علاوه‌بر تائوئیست‌های به‌تازگی جسور شده، کنفوسیوسی‌ها نیز با بودیسم دشمنی داشتند. نظام اعتقادی آنها، مبتنی بر خدمات دولتی و احترام به والدین، به بودیسم، با تأکید بر روشنگری فردی، به دیدهٔ ظن می‌نگریست. علاوه‌بر این، صومعه‌های بودایی مانند صومعه‌های پایتخت و کوه ووتای ثروت قابل‌توجهی به دست آورده بودند. متولیان کنفوسیوسی اکنون امیدوار بودند با حمایت امپراتور جدید، بخشی از این ثروت را مصادره و به سمت دیگری هدایت کنند.

البته بودایی‌ها طرفداران خاص خود را داشتند، از جمله خواجه‌هایی که مناصب مهمی در دربار داشتند؛ اما به‌طور فزاینده‌ای مشخص شد که بودیسم در حالت تدافعی قرار دارد. با وجود اینکه صدها سال در چین وجود داشت، هم کنفوسیوسی‌ها و هم تائوئیست‌ها آن را همچون کالایی وارداتی و خارجی معرفی کردند.

در سال ۸۴۲ نخستین فرمان‌های ضدبودایی به تصویب رسید که باعث تعطیلی صومعه‌ها، مصادرهٔ دارایی‌ها و سوزاندن متون مقدس شد. انین آزار و شکنجهٔ راهبان همکار خود را بدون خیانت به عواطف در دفترش ثبت کرد. گاهی‌اوقات، او حتی قربانیان را سرزنش می‌کرد، همانند زمانی‌که برخی از کاتبان بودایی را مذموم می‌شمارد که به اندازهٔ کافی در ارائهٔ متون مقدس بودایی به امپراتور حماقت ورزیدند، وقتی به‌خوبی می‌دانست امپراتور چقدر با ایمان آنها دشمنی می‌ورزد.[۲۱] راهبرد او سر به زیری بود، خودش را به درس خواندن مشغول کرد و امیدوار بود موج ضدبودایی سرانجام فروکش کند.

برعکس آن رخ داد. در سال ۸۴۴ آزار و شکنجه وارد مرحلهٔ شدیدتری شد؛ با تخریب کلی معابد کوچک‌تر، مصادرهٔ تمام ثروت‌های صومعه‌ها، خلع ید دسته‌جمعی راهبان و تخریب مجسمه‌ها و تصاویر بودایی. ناقوس‌های گران‌بهای صومعه‌های بودایی برداشته شد و به معابد تائویی داده شد. تنها و به‌تدریج انین از این واقعیت جدید بیدار شد و با خود اعتراف کرد که آشکارا امپراتور جدید عاشق تائوئیسم و متنفر از بودیسم است.[۲۲] نابودی هنر بودایی به‌ویژه برای او سخت بود «به علاوه آنها طلای بوداها را کنده‌اند و بوداهای برنزی و آهنی را درهم شکسته‌اند و وزن آنها را اندازه گرفته‌اند. چه تأسف‌آور! چه محدودیتی

برای بودای برنزی، آهنی و طلایی این سرزمین وجود داشت؟ و با این حال، طبق فرمان شاهنشاهی، همه ویران شده و به زباله تبدیل شده‌اند.»[۲۳] جهان هنر بودایی که انین برای مشاهده‌اش آمده بود، در برابر چشمانش فرو ریخت. (مسیحیان نیز برای تأثیر مخرب تحت آزار و اذیت قرار گرفتند.)

این تنها مسألهٔ زمان بود، پیش از اینکه کمپین ضد بودایی با این راهب ژاپنی پنهان‌شده در پایتخت مواجه شد. انین خلع لباس شد و به وطن عودت داده شد. دست خالی پایتخت را ترک کرد. در هشت سال پس از ورودش، او متون مقدس و اشیای هنری را جمع‌آوری کرده بود تا به ژاپن ببرد؛ اما متوجه شد باید همه را پشت‌سرش رها کند. بودیسم رسماً منسوخ شده بود و انین را نمی‌شد در جاده‌های سرشار از تصاویر و طومارها یافت. تنها آنچه می‌توانست با خود ببرد، همانی بود که در ذهن خود ذخیره کرده بود. به‌هنگام عزیمت، شهروند چینی دلسوزی، یک مدیر ارشد، او را با فکری غمگین رها کرد «بودیسم دیگر در این سرزمین وجود ندارد؛ اما بودیسم به سمت شرق جریان می‌یابد. از قدیم‌الایام چنین گفته شده است.»[۲۴]

انین هنوز در چین بود که در سال ۸۴۶، امپراتور ووزونگ درگذشت و شدیدترین مرحلهٔ آزار و شکنجه به پایان رسید. برخلاف ارزیابی وحشتناک مدیر ارشد، بودیسم در چین از آزار و شکنجهٔ عظیم سال ۸۴۵ جان سالم به در برد، هرچند دیگر قدرت و اهمیتی را به دست نیاورد که در زمان امپراتوران پیشین تانگ برخوردار بود. کوه ووتای تا حد زیادی ویران شد. دفتر خاطرات انین جزیی‌ترین سوابق این مجموعهٔ خارق‌العاده از کوه‌ها و صومعه‌ها، طبیعت و هنر شد. (در طول قرن‌های بعد، برخی صومعه‌ها با استفاده از دفتر خاطرات او بازسازی شدند و این منطقه اکنون در فهرست میراث جهانی یونسکو قرار دارد.) همانند مورد ژوان‌زانگ، یک بازدیدکنندهٔ خارجی، هنر و فرهنگی را نسبت به یک بومی با جزییات بیش‌تر و کامل‌تری ثبت کرده بود که دلیلی برای انجام چنین کاری داش، نه‌تنها خوانندگان ژاپنی خود، بلکه همهٔ آیندگان را با ثبت و ضبطی منحصر به فرد از این مکان جادویی باقی می‌گذارد.

همانطور که مدیر ارشد پیش‌بینی کرده بود، بودیسم به سمت شرق جریان یافت. پس از ظهور در هند، به‌تدریج جایگاه خود را در آنجا از دست داد، تنها

در مناطق کوهستانی افغانستان امروزی، در تبت و سپس در چین، پیش از حرکت به‌سوی کره و ژاپن و از آنجا به سایر نقاط جهان. آنچه مدیر ارشد نگفت؛ اما به‌طور ضمنی به آن اشاره کرد، این بود که توانمندسازان این جریان رو به شرق، مسافرانی مانند ژوان‌زانگ و انین بودند، افرادی که به غرب رفته بودند تا بودیسم را به شرق بیاورند.

***

انین آخرین مأموریت درباری ژاپن به چین عصر تانگ بود. مأموریت دیگری چند سال بعد برنامه‌ریزی شد؛ اما تا حدی به دلیل خطر سفر دریایی و همچنین به دلیل وضعیت نامشخص در چین رها شد. زمانی‌که سی شوناگون دفتر خاطرات خود را نوشت، پای دورهٔ دیپلماسی فرهنگی و ورود فرهنگ چینی به ژاپن، از شعر تا بودیسم، بی‌هدف به گذشته کشیده شده بود.

در قرن‌های بعد، ژاپن به استقلال فرهنگی افتخار روزافزونی پیدا کرد. برای این منظور، خط جدیدی را توسعه داد، خط کانا[۱]، که خط هجانگار آوایی است که بر حروف چینی متکی نیست و برای زبان ژاپنی هماهنگ شد. (گفته شده است این خط توسط یک کشیش بودایی ساخته شده است که این ایده را با الهام الفبای آوایی از هند آورده بود.) خط کانا سواد را در ژاپن گسترش داد. در حالی‌که در چین سواد عمدتاً محدود به مردان بود، خط جدید به زنان بیش‌تری اجازه می‌داد تا وارد دنیای ادبی شوند. در میان آن زنان درباری همچون سی شوناگون بودند که خاطرات خود را می‌نوشتند؛ در حالی‌که جوان معاصر سی شوناگون، موراساکی شیکیبو[۲]، نخستین رمان بزرگ تاریخ جهان را نوشت، *داستان گنجی*[۳].[۲۵] اگرچه خط جدید در ابتدا کمتر پیچیده تلقی می‌شد؛ اما در نهایت به آثاری با بیشترین اصالت و اهمیت منجر شد، تا حدی به این دلیل که فضایی برای نویسندگان زن پدید آورد تا خارج از محدودیت‌های ادبیات چینی و مردانه، با مجموعه قوانین و قراردادهای ادبی آن دست به نوآوری زنند. (همچنین منجر به پیدایش نخستین گلچین شعر ژاپنی مورد تأیید دربار به نام

۱ـ Kana
۲ـ Murasaki Shikibu
۳ـ The Tale of Genji

کوکینشو[۱] شد.) خاطرات عمدتاً زنانهٔ نوشته‌شده با خط کانا، آنقدر تازه و موفق بودند که نویسندگان مرد شروع به تقلید از آنها کردند.

با وجود این استقلال جدید، فرهنگ چینی همچنان نقطهٔ مرجعی بسیار مهم در ژاپن بود. برای مثال، *داستان گنجی* موراساکی تقریباً هشتصد شعر به سبک چینی را شامل می‌شود و مکرراً به ادبیات چینی اشاره دارد.[۲۶] موراساکی همچنین یکی از معدود معاصرانی است که دربارهٔ سی شوناگونی نوشته است که او را رقیب خود می‌دانست «سی شوناگون فوق‌العاده‌ترین هوای رضایت از خود را دارد. با این حال اگر دست از بررسی آن حروف چینی نوشتارش بشوییم که چنان گستاخانه در آن مکان پراکنده می‌شود، درمی‌یابیم که پر از نقصانند.» حتی قرن‌ها پس از پایان مأموریت‌های امپراتوری به چین و شکوفایی خط کانا، بهترین راه برای سرکوب رقیب، انتقاد از نوشته‌های چینی معیوب او بود.

***

واضح‌ترین بیان روح جدید استقلال، روایت دیگری از مأموریتی درباری است، مأموریتی که با آینده‌نگری قابل‌توجهی حدود همان زمان صورت گرفت. *کتاب بالش* و مقایسه‌پذیری آن با داستانش از آزمایش امپراتور چین از ژاپنی‌ها. این طوماری است که متن و تصویر را در هم می‌آمیزد تا سفرهای یک کیبی نو ماکیبی[۲]، وزیر افسانه‌ای را بازگو کند که برای یک مأموریت امپراتوری به چین رفته بود.

براساس منابع دیگر، کیبی تاریخی در سیزده زمینه از یادگیری چینی تسلط داشت که شامل پنج کلاسیک کنفوسیوس، تاریخ، یین‌ـیانگ، تقویم‌ها، نجوم و پیشگویی و همچنین بازی گو[۳] می‌شد.[۲۷] این دانش چشمگیر از فرهنگ چین برایش بسیار مفید بود؛ زیرا طومار، مأموریت او در چین را به طرز وحشتناکی اشتباه توصیف می‌کند. در ابتدا، همه چیز خوب به نظر می‌آید: عبور از دریای میان ژاپن و چین به‌آرامی انجام می‌شود، قایق حامل بازدیدکنندگان ژاپنی به ساحل می‌رسد و با قایقی کوچک‌تر روبه‌رو می‌شود

۱ـ Kokinshū

۲ـ Kibi no Asomi Makibi

۳ـ Go

که آنها را به خشکی برده و در آنجا صمیمانه از آنها استقبال می‌شود؛ اما پس از آن، مشکل آغاز می‌شود. کیبی به برجی برده می‌شود و عملاً زندانی می‌شود. کیبی که توسط روحی از مرگ قریب‌الوقوع خود مورد هشدار قرار گرفته است، می‌داند برای زنده ماندن باید میزبانان قاتل خود را تحت تأثیر قرار دهد، کسانی که او را در معرض آزمون‌ها و مصائب مختلف قرار می‌دهند.

ابتدا، دانش او دربارهٔ گلچینی از ادبیات چینی مورد آزمایش قرار خواهد گرفت. خوشبختانه می‌داند چگونه پرواز کند؛ بنابراین او و روح مفید برای جاسوسی از اسیرکنندگان چینی خود بال می‌گشایند؛ در حالی‌که آزمون ادبی را آماده می‌کنند. پس از قبولی در آزمون، کیبی باید توانایی خود در بازی گو را نشان دهد که با بلعیدن یک قطعهٔ مهم انجامش می‌دهد. میزبانان او به چیزی مشکوک‌اند که رخ داده است و قصد دارند پس از فاصلهٔ زمانی مناسب، با تفتیش مدفوعش، شک خود را ثابت کنند. هنرمند به ما گروهی از مفتشان را نشان می‌دهد که با دقت به زمین خیره می‌شوند؛ اما به اندازه‌ای محتاط‌اند تا شی مورد رسیدگی را تغییر ندهند. در این رویداد، چینی‌ها نمی‌دانند در میان استعدادهای تحسین‌برانگیز کیبی، کنترل کامل بر حرکات روده‌اش هم وجود دارد که به او اجازه می‌دهد قطعهٔ گو را متوقف کند. کیبی با این کار و ترفندهای مشابه آنقدر چینی‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد که واقعاً از او می‌ترسند و وقتی تهدید به تخریب خورشید و ماه می‌کند، او را رها می‌کنند.[۲۸]

طومار با وجود طنزش، تصویری بی‌امان منفی از چین ترسیم می‌کند و در مورد خطراتی هشدار می‌دهد که شاید بازدیدکنندگان ژاپنی در آنجا با آنها مواجه شوند، از جمله نبرد مرگبار ذکاوت، بسیار شبیه به آنچه سی شوناگون در دفتر خاطرات خود ثبت کرده است. این تصویر منفی از چین قابل‌توجه است؛ زیرا هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که کیبی تاریخی در یک برج زندانی شده یا تقریباً از گرسنگی مرده باشد.

این طومار به‌جای به تصویر کشیدن رویدادهای تاریخی، با سوءظن خود به چینی‌ها، بیان می‌کند چقدر واردات فرهنگی می‌تواند پرتنش باشد. واردات فرهنگی تمایل به گیرانداختن دو فرهنگ در یک عملیات پیچیده نسبت به وام‌گیری و نفوذ است که اغلب اضطراب‌هایی نسبت به برتری و وابستگی را

استنباط می‌کند. وام‌گیری فناوری، فرهنگ و هنر از کشوری دیگر به چه معناست؟ اگر قانون ادبی شخص دیگری را وام بگیرید چه رخ می‌دهد؟

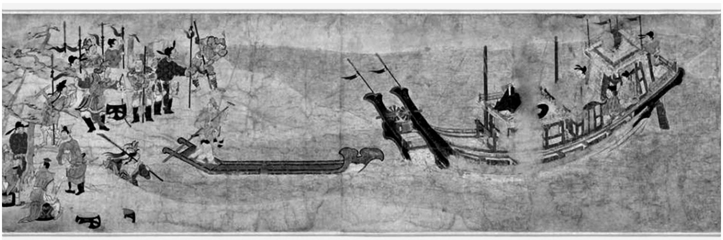
مورد ژاپن ـ مانند روم ـ نشان می‌دهد وام‌گیری می‌تواند دارایی بزرگی باشد و فرهنگی را غنی می‌کند که وام‌گیری را از دیگری، داوطلبانه برمی‌گزیند. در عین حال چنین وام‌گیری، تقریباً ناگزیر، حس رقابت، دیرآیند بودن‌ها و نیاز به اثبات شایستگی را ایجاد می‌کند. شاید این حس رقابتی به‌ویژه قوی است، اگر فرهنگ وارداتی از دشمن نظامی شکست‌خورده نشأت نگیرد. چنانچه در مورد یونان برای روم رخ داد و واپس‌زنی در برابر ترس‌ها از تحت سلطه بودن توسط دیگری را ایجاد می‌کند. دفتر خاطرات انین در چین واپس‌زنی علیه واردات بودیسم را ثبت می‌کند؛ در حالی‌که دفتر خاطراتش، غیرمستقیم در معرض واپس‌زنی علیه واردات چینی به ژاپن قرار می‌دهد.

اضطراب تحمیل فرهنگی فراگیر بود؛ اما نابجا. درست است، دفتر خاطرات انین تا حدودی با تقویت مکتب بودایی تندای[۱]، چهرهٔ بودیسم را در ژاپن تغییر داد؛ اما این تأثیر، براساس نوشته‌های اصلی و طومارهای ارسالی او، در ژاپن چهرهٔ بودیسم را تغییر داد، لیکن این تأثیر، براساس نوشتارهای و طومارهای اصیل، به ژاپن بازمی‌گردد و به اشکال جدیدی در ژاپن تبدیل شد. با گذشت زمان، بودیسم ژاپنی انواع دیگری از بودیسم را به وجود آورد، به‌ویژه ذن بودیسم ـ نامی مشتق از *چان*[۲] چینی برای مکاشفته ـ که اشکال عبادت و هنر خاص خود را توسعه داد.

طومار کیبی خود اثری با اصالت بسیار است. حتی با اینکه شیوهٔ آفرینش طومارهای تصویری روایی، آمیختن خوشنویسی و طراحی با جوهر، از چین سرچشمه گرفته است، هیچ چیز کاملاً شبیه این طومار در آنجا وجود ندارد و طومارهای تصویری به شکل هنری متمایز ژاپنی تبدیل شد. متن و تصاویر ماهرانه در تناوب قرار می‌گیرد، حرکت را در همه جا تداعی می‌کند: قایق‌هایی سر می‌رسند و با انبوهی از مردم مواجه می‌شوند. مهمانان با گاری همراه حمل می‌شوند و با اسب‌ها همراهی می‌شوند. مسافر و روح در هوا

۱ـ Tendai
۲ـ Chan

پرواز می‌کنند، موهای‌شان را به دست باد داده است. در صحنه‌های شلوغی، همه مشغول انجام کاری هستند، خواه در دست گرفتن یک چتر باشد، خم شدن، هدایت یک گاومیش به دست افسار، تاختن به سوی قصر، بالا رفتن از پله‌های شیب‌دار یک برج یا خواندن یک طومار باشد. حتی افرادی که به نظر چشم‌انتظار یا در خواب‌اند تا چنین کاری را در حالت‌های دراماتیک، ول شده روی پله‌ها یا تکیه‌زده بر نیزه‌ها و آماده برای هر دم پریدن از جای خود چون فنر انجام می‌دهند.



بخش‌هایی از طومار که ماجراهای وزیر کیبی در چین (Kibi daijin nittō emaki)، مربوط به قرن دوازدهم را به تصویر می‌کشد. (موزهٔ هنرهای زیبا، بوستون. عکس: موزهٔ هنرهای زیبا، بوستون)

این طومار در کارگاه توکیوا میتسوناگا[۱] تولید شد که هنر جریان جنبشی را با دادن قالب طومار رو به جلو به حداعلی رسانده بود، حس حرکتی که مانگا[۲] را پیش‌بینی می‌کند، رمان‌های گرافیکی آفریده شده در ژاپن که جهان را در قرن بیستم طوفانی کرد.

دفتر خاطرات انین و طومار کیبی، اگرچه بیانگر اضطراب از واردات فرهنگی هستند؛ اما نشان می‌دهند هیچ چیزی مشتق از ژاپن نبود، نه در ادبیات، نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری آن و نه در اشکال بودیسم و هنر بودایی. همانطور که در مورد روم واردات داوطلبانه به ایجاد یک فرهنگ جدید و اصیل پایدار با اهمیت کمک کرد.

۱ـ Tokiwa Mitsunaga

۲- Manga

از میان این خلاقیت‌های اصلی، *کتاب بالش* سی شوناگون یکی از مهم‌ترین آثار باقی مانده است و جایگاه ثابتی برای او در ادبیات جهان تضمین می‌کند. در اواخر دفتر خاطرات، سی شوناگون داستان چگونگی شروع دفترچه خاطرات را برای خوانندگانش روایت می‌کند.

> وزیر کاخ، کورچیکا[۱] یک روز بسته‌ای کاغذ به امپراتور هدیه داد.
>
> اعلی‌حضرت پرسید «فکر می‌کنید چه چیزی می‌توانیم روی این بنویسیم؟ آنها در دربار اعلی‌حضرت *سوابق مورخ*[۲] را نسخه‌برداری می‌کنند.
>
> پیشنهاد کردم «پس این باید یک «بالش» باشد.»
>
> اعلی‌حضرت گفت «خیلی خب، مال شما» و او آن را به من سپرد.
>
> من با این تودهٔ بی‌کران کاغذ کار کردم تا آن را تا آخرین برگه با انواع چیزهای عجیب و غریب پر کنم؛ بنابراین بدون شک چیزهای زیادی در این صفحات وجود دارد که معنی ندارد.
>
> به‌طور کلی، تصمیم گرفتم در مورد چیزهایی بنویسم که لذت می‌برند یا برای مردم تأثیرگذار هستند.[۲۹]

این حکایت اهمیت کاغذ (اختراع چینی) را ثبت می‌کند. به ما اجازه می‌دهد بدانیم که این مقاله در دسترس است؛ زیرا امپراتور دیگر برای نسخه‌برداری از *سوابق مورخ*، یکی از اسناد هسته‌ای قانون چین به آنها نیاز ندارد، کتابی که آشکارا مهم باقی مانده است، حتی اگر مأموریت‌های امپراتوری مدت‌ها متوقف شده باشد. این کاغذ که در ابتدا برای یک کلاسیک چینی در نظر گرفته شده بود، تصادفاً به دست سی شوناگون رسید، جایی‌که برای تولید نوعی کاملاً متفاوت از سابقهٔ تاریخی، نه نوعی از سلاح‌ها و نبردها، بلکه نوعی

۱ـ Korechika
۲ـ Records of the Historian

از فرهنگ و هنر، نوعی از اشعار تبادلی، نوعی از آرمان‌های زیبایی‌شناختی و آراستگی اجتماعی، نوعی از رایحه‌ها، صداها و مناظر، نوعی از مشاهدات روزمره و فهرست‌هایی از رویدادهای جذاب (و غیر جذاب) استفاده خواهد شد. این سابقه‌ای نوشته‌شده، نه توسط یک مرد چینی که توسط یک زن ژاپنی است و نه با حروف چینی، بلکه با هجابندی ژاپنی نگاشته شده است و نگاهی نادر به جهانی پنهانی برای ما حاصل می‌کند. جهانی که به جز برای اندکی از معاصران، برای همه محدود بود. این جهان تاریخ محو شده بود، مگر برای شجاعت و نبوغ این ناظر تیزبین و نویسندهٔ خارق‌العاده.

در ارزیابی فرهنگ، تمایل داریم بیش از حد بر اصالت تأکید کنیم: زمانی و جایی‌که چیزی برای نخستین بار اختراع شد. ادعای منشأ، اغلب برای حمایت از ادعاهای مشکوک برتری و مالکیت استفاده می‌شود. چنین ادعاهایی به‌راحتی فراموش می‌کنند که همه چیز از جایی سرچشمه می‌گیرد، کشف می‌شود، قرض گرفته می‌شود، جابه‌جا، خریداری، دزدیده، ضبط، نسخه‌برداری و اغلب به اشتباه درک می‌شود. اینکه ما با چیزی چه کاری می‌کنیم، بسیار مهم‌تر از این است که آن چیز در اصل از کجا نشأت می‌گیرد. فرهنگ پروژهٔ سترگ بازیافت‌کننده‌ای است و ما صرفاً واسطه‌هاییم که بقایای آن را برای استفادهٔ دیگری حفظ می‌کنیم. هیچ‌کس مالک فرهنگ نیست. ما صرفاً آن را به نسل بعدی منتقل می‌کنیم.

فصل هفتم

زمانی که بغداد دارالحکمه شد

شب‌ی مأمون خلیفهٔ عباسی رویایی دید. مردی را دید با پیشانی بلند، ابروهای پرپشت، سری کچل، چشمان آبی تیره و چهره‌ای زیبا. رنگ پوستش سفید مایل به سرخ بود. رویابین گزارش داد که ایستاده در مقابل خیال، سرشار از خوف می‌شود و می‌پرسد «تو کیستی؟» خیال پاسخ داد «من ارسطوم.» خلیفه در ادامه گزارش داد که شادمان می‌شود و پیش از بیدار شدن از فیلسوف، همه نوع سؤالی می‌پرسد.[۱]

خلیفه این رویا را در دوران سلطنت بیست سالهٔ خود از سال ۸۱۳ تا ۸۳۳ در شهر بغداد دید. این رؤیا را به اندازه‌ای مهم یافت که آن را به دستیارانش گزارش داد؛ اما به‌طور قابل‌توجهی به‌نظر می‌رسید نسبت به ملاقات فیلسوف یونانی خاطرجمع است. برعکس، او به حساب خودش از این دیدار خشنود بود. مأمون آشکارا به ارسطو واقف بود و دقیقاً می‌دانست چگونه با او حتی در رویا رفتار کند.

چرا خلیفهٔ بغداد در رویا فیلسوفی یونانی می‌ببیند که دوازده قرن پیش مرده است؟

به قدرت رسیدن مأمون سریع و بی‌رحمانه بود. او را ابوالعباس عبدالله بن هارون الرشید می‌نامیدند: پسر هارون الرشید، عیان همچون آخرین قسمت نام مأمون، فرمانروایی افسانه‌ای بود که امپراتوری به سرعت در حال رشد عرب را تثبیت کرد. هارون الرشید شبه‌جزیرهٔ عربستان و همچنین مصر و شمال

آفریقا در غرب و آنچه امروز سوریه، عراق و ایران در شرق است را برای فرزندان خود به ارث گذاشت؛ اما با وجود اینکه مأمون، پسر اول هارون الرشید بود، پدر تصمیم گرفت برادر ناتنی کوچکترش را سرپرست قلمرویی به مرکزیت بغداد کند و تنها ایران مرکزی را برای مأمون به‌جای بگذارد. این مسأله اجتناب‌ناپذیر دنبال شد. مأمون سرانجام به بغداد حمله کرد و برادرش را سر برید و لقب خلیفه را به دست آورد. برای اتمام موفقیت لشکرکشی، او در سال ۸۱۳، نام جدید و سلطنتی خود را برگزید.

از زمان رحلت حضرت محمد (ص)، کمتر از دویست سال پیش، نیروهای عرب واحه به واحه، شهر به شهر، با سرعتی خیره‌کننده کشورگشایی کرده بودند. به دلیل سبک زندگی نیمه‌عشایری و تخصص در تجارت در مسافت‌های طولانی، تحرکی غیرمعمولی داشتند، به‌سرعت کنترل مسیرهای تجاری را به دست می‌گرفتند که موجی از پیروزی‌ها را به همراه داشت و برای حاکمان محلی، مقاومت کردن را دشوار می‌ساختند. بسیاری نیز مزایای تبدیل شدن به بخشی از یک امپراتوری مبتنی بر تجارت را درک می‌کردند و با کمال میل تسلیم می‌شدند.

با گسترش امپراتوری به سمت غرب، در امتداد سواحل شمالی آفریقا و به سوی شرق به سمت بین‌النهرین و ایران، به‌طور فزاینده‌ای آشکار شد آنچه این موفقیت خیره‌کننده را هدایت کرده بود ـ نیروهای سازمان‌یافتهٔ متحرک سوار بر اسب در امتداد خطوط قبیله‌ای یا منطقه‌ای، بدون فرماندهی مرکزی – به عنوان یک سیستم حکومت برای چیزی نامناسب بود که در حال تبدیل شدن به یک امپراتوری جهانی بود. سازمان سیاسی جدیدی برای تحکیم تغییراتی لازم بود که در میدان رخ داده بود. پاسخ به این چالش، برای نسل‌های پیش از مأمون بغداد بود.

تأسیس شهری جدید رویای یک معمار (و یک حاکم) است. بغداد به جای پیروی از طرح طبیعی منظره، توسط منصور دومین خلیفهٔ عباسی، براساس اصل کاملاً متفاوتی ساخته شد: هندسه. این شهر همچون دایره‌ای کامل ساخته شد که نمادی از قدرت رو به رشد عربستان در یک مرکز واحد بود.[۲] ساختن شهر جدید نشانگر مرحلهٔ تازه‌ای در تاریخ جوان امپراتوری بود. شروع

از صفر این مزیت را داشت که شهر جدید مجبور نبود با یک طرح معماری قدیمی یا طبقهٔ حاکم موجود مبارزه کند. حاکم شهر می‌توانست نوع جدیدی از مرکز را مدنظر قرار دهد، مرکزی که به‌طور ویژه برای کنترل نوع جدیدی از امپراتوری طراحی شده و قدرت سیاسی و مادی را در نقطه‌ای کانونی متمرکز می‌کند.[۳] (این بی‌شباهت به کاری نبود که نفرتیتی و آخناتون با انتقال دربار خود به شهر جدید آختاتن انجام داده بودند، کاری که برزیل در سال ۱۹۶۰ با تأسیس برازیلیا انجام داد و آنچه میانمار از سال ۲۰۰۲ انجامش داده بود وقتی ناپیپداو[۱]، پایتخت جدید را تأسیس کردند.)

شهر جدید و دایره‌ای جاه‌طلبی بزرگ‌تری را بازنمایی می‌کرد: تمرکز دانش. در بغداد، حاکمان بر یک اقدام جاه‌طلبانه برای گردآوری اطلاعات از سراسر قلمرو به سرعت در حال رشد خود و حتی فراتر از مرزهای آن حکمرانی می‌کردند. انباشت بی‌سابقهٔ متون از فرهنگ‌های مختلف مستلزم روش‌های جدیدی برای دسته‌بندی انواع گسسته دانش بود که منجر به ژانر جدیدی شد: *جامع*[۲] یا جمع‌بندی همهٔ دانش. ارسطو در این تلاش نقش اساسی داشت.

اجداد مأمون با تأسیس شهری جدید که در آن امپراتوری را تحکیم کردند، مکان مناسبی برگزیده بودند. بغداد در کنار رودخانهٔ دجله، در دشت‌های سیلابی حاصلخیز بین‌النهرین، در نزدیکی شهر باستانی بابل قرار داشت. در اینجا بود که نخستین شهرها حدود پنج هزار سال پیش از آن پدید می‌آمدند، با آب فراوان تغذیه می‌شدند، با خاک رس، مصالح ساختمانی ارزان (همان مصالحی که برای ساختن آختاتن استفاده می‌شد) به‌راحتی در دسترس قرار می‌گرفت.[۴] این آغاز مرحله جدیدی در تاریخ بشر بود: انقلاب شهری.

مهم‌ترین ترفند ورای انقلاب شهری، کشاورزی مفرط بود. برای حمایت از یک شهر، حمل‌ونقل غذای کافی، از مناطق اطراف برای تغذیهٔ جمعیت زیادی ضروری بود که در جای خود گیر کرده بودند و قادر به تعقیب گله یا حرکت به سوی شکارگاه‌های جدید نبودند. شهرسازی متکی به فتح نظامی نبود. بر توانایی رشد غذا تکیه داشت.

۱ـ Naypyidaw

۲ـ Summa

اما رشد غذا کافی نبود. ترفند دیگری لازم بود: ذخیره‌سازی. بهترین ذخیره‌سازی را می‌توان با غلات به دست آورد (همانطور که توتموس، مجسمه‌ساز نیم‌تنهٔ نفرتیتی، می‌دانست ـ ترکیب او شامل ذخیره‌سازی برای غلات بود). پس از برداشت غلات، می‌توان آن را برای مدتی طولانی نگهداری کرد. به‌زودی مشخص شد که ذخیرهٔ غلات بیش از ایجاد ایمنی در برابر خشکسالی و آفات است. کسانی‌که ذخیره‌سازی غلات را کنترل می‌کردند، قدرت عظیمی به دست آوردند که ساختارهای اجتماعی سلسله‌مراتبی را ایجاد کرده و این امکان را برای افراد یا گروه‌هایی از مردم فراهم می‌کردند که تنها به اندازهٔ ذخیره‌سازی و توانایی کنترل آن با توسل به زور محدود می‌شدند.[۵] ظهور دولت متمرکزی در مصر یکی از پیامدهای اولیهٔ انقلاب ذخیره‌سازی بود.

در تأسیس بغداد، اجداد مأمون نه تنها از انقلاب ذخیره‌سازی باستانی در رابطه با کنترل غلات، بلکه در مورد اطلاعات نیز استفاده کردند. بین‌النهرین اولین سیستم نوشتاری کامل را پدید آورده بود، سیستمی از نشانه‌ها که قادر به ضبط گفتار بود و امکان ذخیرهٔ داستان‌ها و سایر اشکال دانش منتقل‌شده به زبان را فراهم می‌کرد. یکی از اولین کتابخانه‌های جهان توسط پادشاه آشور، آشوربانیپال[۱] در شهر نینوا[۲] (همچنین از ابتدا برای تسهیل سلطنت او ساخته شد) ایجاد شد.[۶] بنابراین جای تعجب نیست که شهر جدید بغداد شامل یک کتابخانهٔ درباری بلندپروازانه بود که هدفش را بر حفظ اسناد مکتوب نهاده بودند: دارالحکمه. مکانی بود که با کمک یک نظام جدید طبقه‌بندی انواع مختلف اطلاعات، دانش در آن انباشته می‌شد؛ اما سازماندهی هم می‌شد.

حاکمان جدید بغداد می‌خواستند چه چیزی را ذخیره کنند؟ در ابتدا، سوابق گذشته، از دوران پیش از تولد محمد و اسلام. این بیشتر به معنای نوشته‌هایی به زبان فارسی بود؛ چراکه بین‌النهرین از دیرباز متأثر از ایران بود که ادبیاتش شامل *کلیله و دمنه*، مجموعه داستان‌هایی از افسانه‌های سرگرم‌کننده و آموزندهٔ حیوانات بود. زمانی‌که اعراب بین‌النهرین و ایران را تصرف کردند، این گذشتهٔ فارسی به عربی ترجمه شد.[۷] ترجمه ادای احترامی از سوی حاکمان جدید عرب بود؛ اما حرکتی ساده نیز بود که به آنها اجازه

۱ـ Ashurbanipal
۲ـ Nineveh

می‌داد تا از منابع فرهنگی منطقهٔ فتح‌شده بهره ببرند. به‌زودی، ترجمه‌هایی از زبان فارسی، سنگ‌بنای ادبیات جدید عربی شد، بیش از همه، *هزار و یک شب* که پیشینهٔ فارسی بسیار کوچک‌ترش را کم اهمیت جلوه داد و به کلاسیکی از ادبیات جهان تبدیل شد. در این مسیر، هارون الرشید، پدر مأمون جاودانه شد؛ در بسیاری از داستان‌هایی ظاهر می‌شود که در بغداد رخ می‌دهد.

هارون الرشید در تسهیل واردات دیگری از شرق، وارداتی از چین، حائز اهمیت بود: کاغذ. نه تنها دارالحکمه، بلکه کلیت بوروکراسی در حال گسترش متمرکز یافته در بغداد، تقاضا برای نوشتار را افزایش می‌داد. متداول‌ترین مواد نوشتاری از پاپیروس ساخته می‌شد، برگ‌های متقاطع گیاهی که در شرایط باتلاقی همانند شرایط حاکم بر دلتای نیل، بهترین رشد را داشت ـ یکی از دلایلی که کتابخانهٔ اسکندریه در آنجا واقع شده بود ـ اما در بین‌النهرین و ایران به مراتب کمتر رواج داشت.

کاغذ بر گیاه پاپیروس تکیه نداشت که رشدش خارج از مصر دشوار بود؛ بلکه بر طیف وسیعی از الیاف گیاهی تکیه داشت که خمیر می‌شدند، با آب ترکیب می‌شدند و از طریق یک شبکه فشرده می‌شدند تا مادهٔ نوشتاری صاف و در عین حال انعطاف‌پذیری پدید آید. هارون الرشید به‌سرعت به مزایای کاغذ پی برد و بغداد را به مرکز کاغذسازی تبدیل کرد.[۸]

دارالحکمه منحصراً به گذشتهٔ محلی (فارسی و عربی) اختصاص نداشت؛ بلکه به مجموعهٔ بسیار گسترده‌تری از تأثیرات فرهنگی اختصاص داشت. این افق فکری گسترده‌تر به کمک استقرارش در جادهٔ ابریشم بود که مدت‌ها بین‌النهرین را به آسیا متصل می‌کرد. برای مثال برخی از داستان‌های موجود در دو مجموعهٔ داستان فارسی از هند آمده بودند. دارالحکمه همچنین حاوی رساله‌های هندی دربارهٔ نجوم، از جمله *سوریا سیدهانتا*[۱] بود که روش‌های محاسبهٔ مدار اجرام مختلف آسمانی را شرح می‌داد که از سانسکریت به عربی ترجمه شده بودند.[۹] یکی از پیشینیان مأمون، مؤسسهٔ نجومی در بغداد تأسیس کرد و نشان داد هدف این شهر جدید تا چه حد گردآوری و ذخیرهٔ دانش بوده است.

۱ـ Surya Siddhanta

در حالی‌که بسیاری از متون از شرق به بغداد آمده‌اند، برخی زادهٔ جهت مخالف، از جمله *اصول* اقلیدس[۱]، با تعریف معروفش از دایره به عنوان مجموعه‌ای از خطوطی با طول دقیقاً یکسان بودند که از یک نقطه سرچشمه می‌گیرد. ساکنان بغداد شاید قدردان تعریف اقلیدس از دایره بودند؛ چراکه شهر نیز به دنبال آن بود تا مکان مرکزی باشد که همهٔ خطوط به‌طور مساوی از آن و نه فقط از نظر معماری تابش می‌کردند.[۱۰] دانشمندان شهر می‌خواستند دانش را از همه جا گرد آورند و آن را به جایی برسانند که اقلیدس آن را «نقطه» می‌نامید، آنچه او آن را «مرکز دایره» تعریف کرد.

در حالی‌که در ابتدا اقلیدس تنها نویسندهٔ یونانی بود که به این ترتیب مورد تجلیل قرار می‌گرفت، به‌زودی ترجمه از یونانی به عربی، گاهی‌اوقات از طریق فارسی، رو به فزونی یافت ـ مهم‌تر از همه، از آثار ارسطو. (اقلیدس از ارسطو نیز استفاده کرده بود.) تا حدی به لطف این ترجمه‌ها، ارسطو به‌سادگی به عنوان فیلسوف شناخته شد.[۱۱] هیچ کس به اندازهٔ مأمون مشتاق‌تر در ترویج این پروژهٔ ترجمهٔ گسترده نبود.

نوع دانش انباشته شده در بغداد محل تلاقی چیزی بود که ما امروز STEM (علم، فناوری، مهندسی و ریاضیات) و علوم انسانی می‌نامیم، یادآور این نکته که نظام فعلی ما تنها راه سازماندهی دانش نیست. در بغداد، نجوم و ریاضیات و نیز رساله‌هایی در باب پزشکی، در کنار متون ادبی و تاریخی منتقل می‌شدند. پژوهشگران این حوزه‌های دانش را به یکدیگر مرتبط می‌دانستند. یک چیز واضح بود: حاکمان و پژوهشگران بغداد تصمیم گرفته بودند حوزه‌های متفاوت دانش تولید شده در گذشته می‌توانند در زمان حال مفید باشند.

در این نهضت ترجمه، تسلط فزاینده بر متون یونانی چندان شگفت‌آور نبود، با توجه به اینکه کشورگشایی اعراب به‌سرعت به سمت شرق گسترش یافته بود، ایران و باختر (افغانستان امروزی) را در برگرفته بود و در نهایت به هند رسیده بود. در اتصال هند به خاورمیانه، این امپراتوری مسلمان جدید، قلمرو وسیعی را بازسازی کرد که اسکندر مقدونی در آن سکونتگاه‌های یونانی، زبان یونانی و آموزش یونانی پراکنده بود.[۱۲] پس از مرگ اسکندر، امپراتوری

۱ـ Euclid's Elements

او به بخش‌های مختلفی تقسیم شد که هر کدام توسط ژنرال متفاوتی اداره می‌شد؛ اما این مسأله تأثیر طولانی‌مدت داشت تا زبان یونانی و در نتیجه آموزش یونانی را به یک زبان مشترک در منطقهٔ وسیعی تبدیل کند (آشوکا را وادار به نوشتن به زبان یونانی روی یکی از ستون‌هایش کرد). مرکز جهان یونانی اسکندر، کتابخانهٔ اسکندریه بود که اکنون در جهان عربی مستقر بود.[۱۳] با استفاده از فرهنگ یونانی، حاکمان عرب ناچار نبودند از مرزهای قلمرو خود فراتر بروند؛ بلکه فقط به گذشته می‌رفتند: امپراتوری جدید آنها روی انبوهی از امپراتوری‌های پیشین ساخته شد. آنها به جای ریشه‌کن کردن آنچه پیش‌تر بود، آن را حفظ و ترجمه کردند و آن را درون دیدگاه خودشان نسبت به جهان گنجاندند.

امپراتوری دیگری که دنیای جدید عربی روی آن چیده شده بود، امپراتوری روم بود. بخش غربی امپراتوری رو به زوال بود و گوت‌ها[۱] از اروپای مرکزی به آن حمله می‌کردند. تنها قسمت شرقی با محوریت بیزانسی جان سالم به در برد، ولو بخش اعظمی از قلمروی آن به دست اعراب افتاد.[۱۴] در وضعیت رو به زوال، بیزانس خودبسنده شد و علاقه‌اش برای حفظ کل اندیشهٔ یونانی را از دست داد. بخشی از مشکل این بود که شهر خود را آخرین مدافع جهان مسیحیت در شرق می‌دید، به معنی آن بود که به گذشتهٔ پیش از مسیحیت خود به‌طور فزاینده‌ای بدگمان می‌شد. در سال ۵۲۹، امپراتور ژوستینین[۲] بت‌پرستان را از تدریس منع کرد، از جمله دانشمندانی که آموزگار متونی بودند که از گذشتهٔ بت‌پرستانه به‌جا مانده بودند، مانند متون اقلیدس، بطلمیوس[۳] و ارسطو ـ دقیقاً متفکرانی که به‌زودی به عربی ترجمه خواهند شد.[۱۵] این به آن معنی بود که متون بت‌پرستی باید توسط دانشمندان مسیحی رونویسی شود، اگر اصلاً وجود می‌داشتند. (این فقط دانش کلیات آثار و قانون پیش از مسیحیت نبود که از بین رفت، بیزانس همچنین ریخته‌گری برنز و هنر برپایی ستون‌های سنگی بزرگ را از دست داد که در ساخت معابد و بازارهای یونانی مرکزیت داشتند؛ زیرا جاه‌طلبی‌های اقتصادی و هنری شهر رو به کاهش بود.[۱۶])

۱ـ Goths
۲ـ Justinian
۳ـ Ptolemy

خوشبختانه، دارالحکمهٔ بغداد در زمانی وظیفهٔ حفظ دنیای کلاسیک را بر عهده گرفت که امپراتوری روم شرقی آن را رها کرده بود. این وضعیت با روشی از بودیسم تفاوت چندانی نداشت که جایگاه خود را در هند از دست داد؛ اما در ترجمه، در چین شکوفا شد و سپس، زمانی در ژاپن ادامه یافت که بودیسم در چین مورد آزار و اذیت قرار گرفت. به این ترتیب بغداد در دانش رشد یافت و آموخته‌های فرهنگ‌های مختلف را بدون توجه به آنکه این دانش از کجا آمده است، در مرکز قدرت خود ترجمه و ذخیره کرد. دانشمندان در بغداد، در جستجوی علم از راه دور از جملهٔ معروف و منسوب به حضرت محمد (ص) پیروی می‌کردند «در پی علم باشید، حتی اگر در چین باشد؛ زیرا طلب علم برای هر مسلمانی یک وظیفهٔ دینی است.»[۱۷]

با وجود مزایای نهضت مجموعهٔ بغداد، هجوم متون خارجی در نهایت منجر به واکنش شدید شد. امپراتور ژوستینین با دستورات خود علیه تعالیم بت‌پرستی، تنها کسی نبود که نگران وجود سنت‌های بت‌پرستانه بود. علمای اسلامی نیز به دلایل مشابه چنین بودند: مشکل این بود که چگونه توحید را با علم بت‌پرستی آشتی داد. اسلام اکنون بر قلمرو وسیعی مسلط بود و مشتاق یافتن نوکیشان. طرفدارانش با کارهایی همانند هندسهٔ اقلیدسی یا روش‌های هندی محاسبهٔ حرکات اجرام آسمانی با مشکلات اندکی دست‌وپنجه نرم می‌کردند؛ اما ارسطو یک نظام فکری ایجاد کرده بود که شامل دیدگاه‌های بنیادین در مورد ماهیت جهان بود، گزارشی در مورد اینکه چرا هر چیزی به این شکل بود که می‌توان آن را در تضاد با اصول اساسی اسلام تلقی کرد (یا شاید این فقط نسخهٔ دیگری از این بود که چگونه سقراط با شهر خود به دلیل معرفی خدایان جدید درگیر شده بود). در این مقطع بود که تفاوت میان اشکال فنی‌تر دانش و باورهای بنیادی، بین دانش چگونگی و دانش چرایی آشکار می‌شد.

تا حدی به این دلیل مروجین نهضت ترجمهٔ بغداد دلسرد نشدند که متوجه شدند آوردن دانش یونانی به امپراتوری عرب باعث تضعیف اسلام نمی‌شود. هارون الرشید و پسرش دیدند که در رقابت میان ادیان و فلسفه‌های مختلف، اسلام به ابزارهای تیزتری نیاز دارد و حاضرند آنها را یا در سرزمین‌های دور و یا در بقایای فکری گذشته بیابند. رقابتی میان سنت‌های مختلف دانش

درباره دانش فنی وجود داشت. یادگیری آنچه فرهنگ‌های پیشین تولید کرده بودند، به پیچیدگی و قدرت فرهنگ‌های کنونی می‌افزاید. همچنین بسیاری از جنبه‌های فنی برای دانش فنی وجود داشت ـ اشکال استدلال، سازگاری منطقی، ترفندهای نوشتن و تفکر ـ که می‌توانست از فرهنگی به فرهنگ دیگر منتقل شود. ابزارهای فکری از طریق نهضت ترجمه در دسترس قرار گرفت که به روحانیون و حاکمان اسلامی کمک کرد تا با نمایندگان سایر ادیان مناظره کنند.

بیزانس نمونه‌ای هشداردهنده بود از اینکه چگونه چرخش درونی و انسداد امکانات فکری را همراهی می‌کند و گاه موجب انحطاط می‌شود. هارون الرشید و مأمون دریافتند اگر بخواهند یک امپراتوری جهانی بیافرینند، نمی‌توانند پای خود را از دنیا ببرند. (بیزانس چند قرن پس از فرمان ژوستینین، یک احیای علاقه به متون باستانی کلاسیک را تجربه کرد، برآمده از امپراتور ایران که قدرت را در ۷۸۰ به دست گرفت و دانشمندان تبعیدی را فراخواند. علاوه بر این، پولی برای فروش نسخه‌هایی از متون کلاسیک به مجموعه‌دارانی از بغداد به دست آمد.[۱۸])

نهضت ترجمهٔ بغداد نمایشی از یک اصل مهم در تاریخ فرهنگی بود: امانت گرفتن محصولات فرهنگی می‌تواند منبع عظیمی از قدرت باشد. وام‌گیری از فرهنگ به جای تضعیف، وام‌گیری می‌تواند فرهنگ را تقویت کند و آن را با منابع، بینش و مهارت‌هایی فرهنگی تأمین کند که از دست رفته برای کسانی است که نگران منشأ، مالکیت یا خلوص ایدئولوژیکی‌اند.[۱۹]

همین نگرش آزاداندیشانه بود، در چرخش از ارسطو به شخصیتی نقش‌آفرینی کرد که می‌توانست به رویای مأمون آمد و شد داشته باشد. خلیفه در بازگویی این رؤیا، واقعی یا ابداعی، اشاره کرد که ارسطو از بیزانس رانده شده و به بغداد پناه برده است و اعراب وارثان واقعی یونان باستان‌اند.

***

ابن سینا (۱۰۳۷ـ۹۸۰) هرگز هیچ یک از رویاهای خود را گزارش نکرد؛ اما باید مرتباً ارسطو را در خواب دیده باشد، چراکه او تمام زندگیش را وقف

این فیلسوف کرد. در غرب بیشتر با او را با نام لاتینش، آویسنا، می‌شناسند. او در شهر بخارا، در شمال شرقی ایران (ازبکستان امروزی) بزرگ شد، منطقه‌ای که پدر مأمون بدو داده بود.[۲۰] ابن‌سینا مانند اکثر ساکنان آن منطقه به زبان فارسی سخن می‌گفت؛ اما با روی آوردن به زبان عربی برای بیشتر نوشته‌هایش، خود را با حاکمان جدید سازگار کرد. تحصیلات و کارهای زندگیش نمونه‌ای از نتیجهٔ نهضت ترجمهٔ بغداد بود و اثبات کرد با دانش انباشته شده از طریق آن چه کاری می‌توان انجام داد؛ زیرا حفظ خرد یونان باستان، هند و دیگر سنت‌ها کافی نبود: این حکمت باید پردازش می‌شد و با شرایط جدید سازگار می‌شد. باید مورد استفاده قرار می‌گرفت.

ابن سینا در ابتدا به مطالعهٔ قرآن پرداخت که براساس روش آموزشی غالب، به معنای آموختن بخش‌هایی از آن به قصد حفظ کردن بود. در ده سالگی، توانست تمام متن را بخواند که بنیادی برای نوشتن‌های بعدی او به زبان عربی نهاد. گام بعدی در تحصیلش را مدیون تاجری هندی بود که به او حساب آموخت. سپس خوش‌شانس بود که امتیاز بهره‌مندی از معلمی را داشت که او را با سایر ثمرات نهضت ترجمهٔ بغداد آشنا کرد، آنچه در آن زمان در عربی به عنوان *فلسفه* می‌شناختند؛ اقتباسی از کلمهٔ یونانی *philosophia*.[۲۱] جذب این سنت‌ها و شیوه‌های دانش بسیار متفاوت برای ابن‌سینای نوجوان هیجان‌انگیز و در عین حال گیج‌کننده بود. به ویژه او با متافیزیک ارسطو کلنجار رفت که استدلال‌های انتزاعی ارسطو دربارهٔ علت و معلول از منظر ابن‌سینا جذاب بود، اما دشوار برای دنبال کردن می‌آمد. خوشبختانه او با کتابفروشی مواجه شد که رساله‌ای از فارابی، یکی از نخستین دانشمندان اسلامی و خودخواندهٔ *فلسفه* را در دست داشت، کسی‌که ارسطو را برای مخاطبان عرب‌زبان خود توضیح داد.[۲۲]

ابن‌سینا به عنوان پژوهشگری نوپا، زمانی‌که اجازهٔ دسترسی به کتابخانهٔ سلطان محلی را یافت، خوش اقبالی دیگری کسب کرد. مقامات محلی در سرتاسر جهان عرب، از جمله مقامات بخارا، در توجه به نسخ خطی و دانشمندان، از بغداد تقلید می‌کردند. تهضت ترجمه به بیرون تابیده شده بود و در بخش‌های مختلف امپراتوری به دانشجویان می‌رسید.

نهضت ترجمهٔ بغداد نه تنها شرایط را برای تحصیل شخصی چون ابن‌سینا پدید آورد، بازاری برای توضیح چیزی آفرید که این همه یادگیری جدید حول آن بود. تاجری از آشنایان ابن‌سینا، کسی‌که همیشه در مورد *فلسفه* کنجکاو بود، ابن‌سینای هنوز نوجوان را مأمور می‌کند تا خلاصه و توضیحی بنویسد. این تکلیف به استعداد خاص ابن‌سینا اشاره دارد: نشان دادن اینکه چگونه می‌توان سنت‌ها و شیوه‌های مختلف دانش را با هم تطبیق داد. طی چند دهۀ آتی، او به ترکیب‌کنندۀ بزرگ دانش تبدیل می‌شود. در این فرآیند، او شکل جدیدی از اندیشه را توسعه داد.

درست زمانی‌که ابن‌سینا نخستین مأموریت را ارائه داد، دنیای اطراف او – دسترسی‌اش به کتابخانۀ سلطان، شبکۀ معلمانش در بخارا ـ شروع به از هم پاشیدگی کرد. نزاع میانِ حاکمان محلی به این معنی بود که باید بگریزد. او مابقی عمر خود را اساساً بی‌وطن سپری می‌کند و در پی حامیان تازه‌ای می‌گشت که می‌توانستند او را به مأموریتی بگمارند و برایش دسترسی به کتاب‌ها را فراهم کنند. دوره‌هایی از ثبات نسبی وجود داشت، همانند زمانی‌که توانست در اصفهان زندگی و کار کند؛ اما در مجموع، زندگی او با فرار و زندان و جستجوی نومیدانه برای امنیت همراه بود. در اواخر عمر از بیماری ناتوان‌کننده‌ای رنج می‌برد که نوشتن با دست را برایش دشوار می‌ساخت.[۲۳] او این تجربیات را در خودزندگی‌نامۀ کوتاهی ثبت کرد که در آن شرحی از تحصیلاتش هم ارائه داد؛ اما از پرداختن به سختی‌های خود خودداری کرد. «نیاز مرا هدایت کرد» همه چیزی است که او در مورد تعقیب شدن از شهری به شهر دیگر و گاهی‌اوقات گریز از ناآرامی در آخرین لحظه گفته است.[۲۴] یاری گرفتن در چنین موقعیت‌هایی ناممکن نبود؛ اما ارزش ماندن نداشتند. *فلسفه* تنها چیز مهم بود.

ابن‌سینا در طول زندگی پر فراز و نشیب خود هرگز از خواندن، تدریس و نوشتن دست برنداشت. آن مأموریت اولیه ذهن او را به اندیشدن بر این مسأله تنظیم کرد که چگونه می‌توان سنت‌ها و شاخه‌های مختلف دانش را درهم آمیخت. برای این کار، ارسطو راهنمای کاملی بود؛ چرا که به تعبیری این همان کاری بود که ارسطو انجام داده بود، به آن دلیل که او صرفاً فیلسوف نامیده شد. او یک نظام فکری آفریده بود – نظامی که توسط دانشمندان در

اسکندریه شرح و تفصیل یافت، پیش از آنکه به دست ابن‌سینا برسد. چنین نظامی دقیقاً همان چیزی بود که تمرکز دانش در دارالحکمه به آن نیاز داشت، راهی برای طبقه‌بندی و ادغام آنچه در غیر این صورت چیزی جز یک کیسهٔ کنجکاوی تاریخی نبود.

ابن‌سینا دانش را تحت لوای طبقه‌بندی‌های زیر می‌دانست که توسط ارسطو آفریده بود؛ اما اکنون به صورت نظام‌مندتری مورد استفاده قرار می‌گرفت:[۲۵]

۱.**منطق**. این شاخه از دانش، ستون فقرات هنر استدلال است که نخستین بار توسط ارسطو توسعه یافت. منطق شامل اشکال دیگر سازماندهی اندیشه از طریق زبان، از جمله کتاب‌های ارسطو دربارهٔ بلاغت و شعر و رسالهٔ او درباره تراژدی یونانی است. (*بوطیقای* ارسطو برای اکثر مفسران عرب دشوار بود؛ زیرا هیچ معادلی از تئاتر یونانی در جهان عرب وجود نداشت.)

۲. **ریاضیات**. ابن‌سینا در اینجا به ارسطو اکتفا نکرد؛ بلکه از نجوم، نورشناسی و نظریهٔ موسیقی استفاده کرد. به عنوان رابطهٔ میان مقیاس‌ها درکش کرد که اغلب به صورت کسرهای ریاضی بیان می‌شود. به‌زودی، ریاضیدانان عرب در زمینهٔ خود، از جمله با استفاده از مقدار صفر، ـ دلیل استفاده از اعداد عربی امروزه در بیشتر نقاط جهان ـ پیشتاز جهان خواهند شد.

۳. **فیزیک**. براساس ارسطو و دیگران، این شاخه مربوط به بخش مشاهده‌پذیر جهان است، آنچه می‌توانیم طبیعت بنامیم، از جمله ماهیت اجسام اعم از جاندار و بی‌جان، حرکت و رفتار آنها، انواع مختلف علل، تغییرات و تداوم، همچنین ماهیت جهان به‌طور کلی، مفهوم زمان و ابدیت.

۴. **متافیزیک**. این شاخه از دانش در ابتدا مابعدالطبیعه نامیده می‌شد؛ زیرا کتاب‌های ارسطو در این مورد پس از (*متا*) کتاب‌های مربوط به فیزیک قرار گرفتند. آنها شامل بسیاری از چیزهایی بودند که از آن به بعد به عنوان فلسفه ـ یا *فلسفه* به زبان عربی ـ شناخته شدند، یعنی تأملات (آنچه ما گاهی‌اوقات فراتامل می‌نامیم) دربارهٔ هستی، دانش و عقل. این بخش از فلسفهٔ ارسطو نیز پاسخی بود به استاد او افلاطون و نظریهٔ او در مورد اشکال ابدی(مثل).

تقسیم به چهار شاخه فقط یک طرح ساده شده بود. ابن‌سینا همچنین نیاز به همسازی اشکال پیش‌پاافتاده‌تری از دانش، همانند پزشکی داشت که نقش مهمی در کارش ایفا می‌کرد، همانطور که برای نهضت ترجمهٔ بغداد به‌طور کلی چنین نقشی ایفا کرد. سرانجام، ارسطو در مورد اخلاق، اصول حاکمرانی بر رفتار انسان نسبت به انسان‌های دیگر، نوشته بود که شامل سیاست، علم حکومتداری و اقتصاد نیز می‌شد، واژه‌ای که برگرفته از واژهٔ یونانی *اویکوس*[۱] برای اهل خانه بود.

در حالی‌که برخی از جنبه‌های این طرح شاید آشنا به نظر آید، برخی دیگر، مانند گنجاندن موسیقی به عنوان بخشی از ریاضیات آشنا نیستند. این یک یادآوری است که فلسفه، آن‌گونه که ارسطو از آن برداشت کرده و توسط ابن‌سینا اقتباس شده است، رشتهٔ دیگری است که پیش از سر برآوردن در علوم انسانی نظام دانشگاهی امروز، دستخوش تغییرات قابل‌توجهی شده است. از دید ارسطو و ابن‌سینا، این طبقه‌بندی بخش‌های زیادی از چیزهایی را دربرمی‌گرفت که امروز ما آن را علوم طبیعی و اجتماعی می‌نامیم که در طول قرن‌های شانزدهم و هفدهم با عنوان «فلسفهٔ طبیعی» از فلسفه جدا شدند. در همین حال بخش‌های دیگر، مانند منطق و ریاضیات، در بین موضوعات STEM امروزی قرار گرفتند. در حالی‌که دانشگاه تحقیقاتی مدرن به کار میان‌رشته‌ای افتخار می‌ورزد، ایجاد یک نظام دانش واحد را تشویق نمی‌کند؛ آن‌طورکه ارسطو و ابن‌سینا را مورد تشویق قرار می‌دادند.

ابن‌سینا همیشه ارسطو را به عنوان آفرینشگر این نظام تصدیق می‌کرد؛ اما ابن‌سینا چنین نبود و خود را تنها تکرار یا رواج‌دهندهٔ نظام ارسطو نمی‌دانست. در عوض آن را به تفصیل بیان می‌کرد، آن را گسترش می‌داد و منابع دیگر دانش را در آن می‌گنجاند.[۲۶] مهم‌تر از آن، ابن‌سینا دربارهٔ انواع مختلف معرفت و این پرسش تأمل کرد که چگونه می‌توانیم در وهلهٔ نخست چیزها را بشناسیم. او به این نتیجه رسید همهٔ انسان‌ها به‌طور منحصربه‌فردی دارای ظرفیت تفکر عقلانی‌اند که می‌توان آن را با قواعد منطق توضیح داد، آنچه ارسطو روح معقول نامیده بود.

۱ـ Oikos

فراتر از همه، ابن‌سینا نیاز به حل‌وفصل این پرسش داشت که همهٔ افراد شرکت جسته در نهضت ترجمهٔ بغداد را تسخیر کرده بود: این نظام چگونه با اسلام و تصور آن از خدای خالق مرتبط می‌شود، آن‌گونه که بر پیامبر نازل شده، به کاتبان منتقل شده و در قرآن نوشته شده است؟ نخست، اسلام آن‌گونه که علمای متعهد به *کلام*، الهیات اسلامی تشریح کرده‌اند، بر دانش (*علم*) رجحان دارد، علم که اندیشهٔ آنها را با چیزی سازگار می‌کرد که ابن‌سینا پیشنهاد می‌کرد (احتمالاً اهمیت دانش برای الهیات اسلامی وجود دارد که خود نتیجهٔ غیرمستقیم نهضت ترجمهٔ بغداد بود).[۲۷] برای ارتباط بیشتر ارسطو با اسلام، ابن‌سینا از تأکید ارسطو بر علل بهره جست و پیشنهاد داد خدا علت غاییِ همهٔ آنهاست. به همین دلیل است که می‌توان جهان را به‌طور عقلانی، مثلاً از طریق قواعد منطق، شناخت؛ اما خدا، علت غایی را نمی‌توان.[۲۸]

ابن‌سینا علی‌رغم تمام تحسینی که از ارسطو داشت، کورکورانه از این فیلسوف پیروی نکرد. نکتهٔ عقل‌گرا بودن این بود: شما استدلالی را بررسی کردید و آن را تنظیم کردید یا در صورت لزوم تغییر دادید. در نهایت، ارسطو مهم بود، نه به این دلیل که او ولی امر بود؛ بلکه به این دلیل که به روشی فوق‌العاده و مفید برای استدلال دست پیدا بود، روشی که می‌توانست ـ و نیاز داشت ـ با اینجا و اکنون سازگار شود. ابن‌سینا در قرار دادن هر علمی در طرحی بزرگ‌تر نبوغ داشت. آثار او به الگوهایی تبدیل شدند برای چیزی که قرون وسطی لاتین آن را *summa* می‌نامید، یعنی مجموعه دانش.

نوشتن یک *summa* صرفاً مسألهٔ بیان اندیشهٔ دیگران نبود. با اینکه ابن‌سینا به خود اجازه داد تا بیش از پیش از ارسطو فاصله بگیرد، با این حال احساس می‌کرد باید این عزیمت‌ها را توجیه کند. او گاهی‌اوقات توضیح می‌داد که ارسطو عمداً چیزهایی را ناگفته گذاشته است؛ زیرا می‌ترسید کارش به دست افراد نادرستی بیفتد. حال تنها مفسران توانستند این ابعاد پنهان را آشکار کنند. در مواقع دیگر، او گله‌مند بود که کتاب‌های مناسبی برای مشاوره ندارد ـ بهانه‌ای قابل‌قبول برای توجه به زندگی آشوبناک او ـ و بنابراین شاید بیش از تمنای فیلسوف، از او دور می‌شود.[۲۹] اما او هرگز از هدف *summa* دست نکشید، مهم‌ترین چالش فکری برای کسی که در میان گردآوری دانشی رشد کرده بود که توسط دارالحکمهٔ بغداد پدید آمده بود.[۳۰]

آثار ابن‌سینا نمونهٔ خوبی از قدرت‌های خلاقانه‌ای است که با تفسیر و برداشت آزاد می‌شود. استفادهٔ او از ارسطو فراتر از یک ادای احترام صرف به یک فیلسوف باستانی بود. این فرآیند پویایی بود که شامل کارهای اصلی‌تر باشد. در واقع آن‌طور نبود که ارسطو بخش‌های مهمی از کار خود را پنهان کرده باشد تا مفسران بعدی همچون ابن‌سینا کشفش کنند. ابن‌سینا تصمیم به جا زدن اندیشهٔ اصلی خود با وانمود کردن آن گرفت، همهٔ کاری که انجام می‌دهد به زبان آوردن نکاتی است که در ابتدا توسط ارسطو بیان شده بود.

ابن‌سینا با ایجاد سنتزی فراگیر از دانش در دسترس، چگونگی صورت‌گیری فلسفه را برای چند صد سال آینده شکل داد. حتی امروزه بسیاری از کارها در علوم انسانی از طریق اظهار نظر در مورد یک *canon* (ابن‌سینا این اصطلاح را به عربی به عنوان *قانون* وارد کرده است) ادامه می‌یابد؛ البته همیشه در حال تغییر است. این شیوه‌ای از صورت‌گیری فلسفه است که میل به حفظ گذشته و همچنین استفادهٔ پویا از آن برای زمان حال را وضع می‌کند. این امر از توانایی ما برای ذخیرهٔ افکار و استدلال‌ها و ترجمهٔ آنها به زمان حال و تقابل فرهنگ‌ها زاده می‌شود. این روشی از انجام پژوهش انسان‌گرایانه است که به گردآوری، حفظ، ترکیب و تمرکز منابع فکری از مکان‌ها و زمان‌های مختلف به‌عنوان محتمل‌ترین مسیر برای رویارویی با چالش‌های زمان حال جایگاهی می‌دهد.

Summa روشی از مدیریت اطلاعات، زادهٔ این احساس است که کار مهمی وجود دارد که باید برای استفادهٔ بعدی گردآوری و حفظ شود. این حساسیت شاید برای ما بیش از حد آشنا باشد، کسانی‌که از اهمیت ذخیره‌سازی و همچنین جستجو، مجموعه‌ها و ابرداده‌ها قدردانی می‌کنند، کسانی‌که می‌دانند هیجان و منقلب شدن از اطلاعات مازاد چیست. ما به خیلی چیزها دسترسی داریم؛ اما همیشه نمی‌دانیم چه چیزی را جستجو کنیم و با آن چه کنیم.

منطقی است که این حساسیت توسط کسی گسترش یافت که در جادهٔ ابریشم زندگی می‌کرد، فردی زیست‌کننده در آن امپراطوری که هند را به یونان متصل می‌کرد، ذخیرهٔ فرهنگ را به مثابهٔ ایده‌آلی برمی‌شمرد و انتقال و ترجمهٔ متون باستانی و خارجی را می‌دید. نه به مثابهٔ یک تهدید، بلکه به مانند

یک غنی‌سازی – البته نیازمند شیوه‌های جدیدی از مدیریت اطلاعات بود.

ابن‌سینا در مقام کسی که شیوهٔ صورت‌گیری فلسفه‌اش به گردآوری متونی وابسته بود که از دیرباز حفظ شده بود، در گردآوری و حفظ آثار خود بسیار بد بود. بیشتر اوقات نیز تقصیر این مسأله برعهدهٔ او نبود. ردیابی کل یک حرفه در عصر پیش از چاپ، در بهترین شرایط کار آسانی نبود. برای مثال، برخی از خلاصه‌های نخستین ابن‌سینا توسط مراجعین خاصی سفارش داده شده بود که به هنگام دریافت نسخه‌ای دست‌نوشته، پولی پرداخت می‌کردند. اگر ابن‌سینا می‌خواست نسخه‌ای برای خود نگاه دارد، باید رونوشتی می‌نوشت یا شخصی را برای انجام چنین کاری استخدام می‌کرد، به این معنی که شاید تنها دو نسخه از هر یک از متون او در جهان وجود می‌داشت. رونوشت اضافی را می‌توان به‌راحتی در بسیاری از عزیمت‌ها و گریزهای ناگهانی گم کرد که ابن‌سینا در طول زندگی خود مجبور به انجام آن شد. اگر ابن‌سینا تنها رونوشت خود را از دست می‌داد، باید حامی سابق خود یا فرزندان حامی خود را ردیابی می‌کرد که با توجه به ناآرامی‌های سیاسی اغلب ناممکن بود. در چنین موقعیتی شاید سعی می‌کرد اثر را از روی حافظه بازآفرینی کند؛ اما چرا باید دست به چنین کاری می‌زد؟ آیا بهتر نبود همه چیز را به شیوه‌ای دیگر از نو بسازد، شاید آن را بهبود می‌بخشید و اساساً کار تازه‌ای می‌نوشت؟ چنین بازنویسی ویژگی چند رسالهٔ ابن‌سینا بود.

افرادی که قرار بود این آشفتگی را مرتب سازند، از آثار ابن‌سینا نسخه‌برداری می‌کنند و در پی آثار گمشده می‌روند، شاگردان ابن‌سینا بودند.[۳۱] ابن سینا در خودزندگی‌نامهٔ خویش، شب‌نشینی‌های شادی را بازگو می‌کند که با گروهی از دانشجویان به گفتگو سپری می‌کرد، در حالی‌که شراب می‌نوشید (که ظاهراً با اسلام سازگار است)؛ اما او تنها یکی از شاگردانش به نام جوزجانی در آنجا یاد می‌کند که بار سنگین گردآوری و نسخه‌برداری آثار استاد را بر دوش داشت. با افزایش شهرت ابن‌سینا، مشکل جدیدی پدید آمد: برخی از متون به دروغ به او نسبت داده شد. این به آن معناست که جوزجانی غالباً مجبور بود آثاری را تأیید کند که واقعاً توسط ابن‌سینا نوشته یا بازنویسی شده بود. سرانجام، جوزجانی این وظیفه را بر عهده گرفت که ابن‌سینا را به نوشتن آثار جدید یا بازآفرینی آثار گمشده تشویق کند و اغلب خود دیکته می‌کرد.

تلاش‌های جوزجانی دلیل برجای ماندن برخی از آثار است و برخی دیگر از طریق کتاب‌شناسان بعدی برحسب نام برای ما شناخته شده است. (عصر طلایی خط عربی باعث پیدایش کتابشناسی‌های گسترده شد و تلاش دیگری برای گردآوری و فهرست‌نویسی اشکال مختلف دانش.) دیگر دانشجویان عمدتاً با نوشتن شرح‌ها و خلاصه‌های خود بر آثار ابن‌سینا کار می‌کردند، از جمله بهمنیار، احتمالاً یک زرتشتی، ابن زیله[۱]، کسی‌که دربارهٔ آثار دست‌نیافتنی‌تر ارسطو اظهار نظر کرد و ایلاقی[۲]، که *summa* خودش کمک زیادی به گسترش روشی در قلب آثار ابن‌سینا، یعنی روش برهان عقلی کرد.[۳۲] به این ترتیب اندیشهٔ ابن‌سینا به شیوه‌هایی مشابه کارهایی زنده نگاه داشته شد که در نهضت ترجمهٔ بغداد پرورش داده شده بود ـ از طریق تلاش برای خلاصه‌سازی و تلفیق.

***

بغداد قرون وسطی، مرکز عصر طلایی خط عربی، با صنعت کاغذ، دارالحکمه و جمعیتی از مترجمان، مفسران و دانشمندان، از گزند زمان در امان نماند. بار دیگر، شکست در مصالح ساختمانی، خشت‌های گلی بود که فراوان بود و نخستین فضاهای شهری را به وجود آورده بود؛ اما چند نسل بیشتر دوام نیاورد. در مقابل مثلاً آختاتن متروکهٔ نفرتیتی باید گفت که بغداد این بدبختی را ـ از نظر نگهداری ـ داشت که از زمان تأسیسش به‌طور مستمر توسط اجداد مأمون اشغال شده بود و این به آن معنا بود که شهر دائماً در حال بازسازی بود. در این روند، تمام آثار معماری اصلی به‌طور برگشت‌ناپذیری ویران شدند و ما را از اینکه دارالحکمه چگونه به نظر می‌رسید یا اینکه آیا تا به حال به عنوان یک ساختمان مجزا وجود داشته است، بی‌اطلاع می‌گذارد.

خوشبختانه، می‌توانیم این انبار را از طریق اثری ببینیم که از خود به جا گذاشته است. این اثر بسیار زیاد بود و نه تنها بغداد، بلکه کل امپراتوری عرب را به مرکزی برای یادگیری تبدیل کرد، مکانی که اشکال جدیدی از حفظ و تولید دانش در آن توسعه یافت. به هر حال شاید آنجا هرگز یک انبار واحد نبود؛ بلکه ایده‌ای برای گردآوری، ترجمه و آمیختگی دانش بود، چیزی که

۱ـ Ibn Zayla

۲ـ al_Lawkari

در نهایت وابسته به یک مکان واحد نبود؛ بلکه به نگرش نسبت به گذشته و محصولات فرهنگ‌های دیگر وابسته بود. ابن‌سینا این تجمل کار در یک مکان واحد یا حتی حفظ مالکیت کار خودش را نداشت؛ با این حال کار او به غایت مهم بود.

به لطف امپراتوری عرب، نهضت ترجمه در بغداد آغاز شد و توسط ابن‌سینا به ثمر نشست، به سمت بیرون، تا لبه‌های دورافتاده منطقه‌ای بسیار بزرگ گسترش یافت. در دهلی، جایی‌که به‌زودی سلسله‌های اسلامی کنترل را به دست می‌گیرند، سلطانی در مورد تأثیرگذارترین *summa* ابن‌سینا به نام *شفا*[۱] می‌شنود و نسخه‌ای زیبا برای خود سفارش می‌دهد.[۳۳] سلطان محمد بن تغلق بود که پسرش چنین علاقه‌ای به ستون آشوکا داشت: شاید نسخهٔ پدرش از ابن‌سینا، علاقهٔ سلطان فیروز را به گذشته‌های دور برانگیخت.

در همان زمان، دارالحکمه نفوذ خود را به سمت غرب، تا شبه‌جزیرهٔ ایبری، جایی گسترش یافت که نیروهای عرب بزرگ‌ترین استان اسلامی در اروپا را پدید آورده بودند. همان مسیری شد که کار ابن‌سینا و دیگر نتایج نهضت ترجمهٔ بغداد از طریق آن به اروپای غربی رسید. نتیجه یک کنش وام‌گیری فرهنگی بود که به دروغ، باززایی یا رنسانس نامیده شد.

۱ـ The Healing

فصل هشتم

ملکه اتیوپی به استقبال مهاجمان تابوت می‌رود



کلیسای قدیمی بانوی ما مریم صهیون، در آکسوم، اتیوپی. (عکس: SAILKO)

شهر آکسوم[۱] در فلات تیگرای[۲] اتیوپی، کلیسای مریم صیون[۳] یا بانوی ما مریم صهیون[۴] را در خود جای داده است. این کلیسا، مرکز مسیحیت اتیوپی بارها بازسازی شده است. آخرین نسخهٔ آن مربوط به سال ۱۹۶۵ است، زمانی‌که امپراتور هایله سلاسی[۵] سازه‌ای گنبدی مدرن و مطبوع ساخت که توسط طاق‌ها و پنجره‌های بزرگ پشتیبانی می‌شد.[۱] این بنا در نزدیکی ساختمان قدیمی‌تر قرار دارد که دارای پنجره‌های قوسی است؛ اما در ساختمانی تاریک‌تر، کوچک‌تر و مستطیلی شکل که مربوط به قرن هفدهم است. اما حتی آن کلیسا جای چند کلیسا را گرفت که در نهایت به قرن چهارم بازمی‌گردد، زمانی‌که مسیحیت برای اولین بار وارد اتیوپی شد.

در طول تاریخ پرفراز و نشیب تخریب و بازسازی این کلیسا در سبک‌ها و مصالح مختلف، یک چیز ثابت مانده است: این کلیسا حاوی یک *tabot* است که هم به لوح‌های سنگی اشاره دارد که ده فرمان بر آن نوشته شده بود و هم به صندوق عهد، یعنی جعبه‌ای که الواح سنگی را در خود جای داده است.[۲] در واقع، این کلیسا در پی این *tabot* نامگذاری شده است؛ زیرا صیون (یا صهیون) در اینجا به معنای تابوت است، نه کوه صهیون در اورشلیم.[۳] هر کلیسای اتیوپی حاوی یک *tabot* نمادین است؛ اما بنا بر ادعای کلیسای مریم صیون، تابوت اصلی حاوی ده فرمان اصلی بود.[۴] چگونه این شیء مقدس قوم یهود سر از کلیسایی در اتیوپی در آورد؟

طبق کتاب مقدس عبری، موسی تابوت عهد را به دنبال مشخصاتی ارائه شده از سوی خداوند در نزدیکی کوه سینا[۶] ساخت. تابوت صندوقی چوبی با روکش طلا برای قرار دادن دو لوح سنگی بود که موسی ده فرمان را روی آنها نوشته بود، همانطور که خدا به او دیکته کرده بود.[۵] تابوت را روی دو دیرک بلند به هر جایی حمل می‌کردند که بنی‌اسرائیل به آنجا می‌رفت، نهان از دیدها با حجاب‌های ضخیم ساخته شده از پوست حیوانات و پارچه‌هایی متشکل از یک

۱ـ Aksum
۲ـ Tigray
۳ـ Maryam Syon
۴ـ Our Lady Mary of Zion
۵ـ Haile Selassie
۶ـ Sinai

خیمه یا پرده‌سرا. این نزدیک‌ترین چیزی بود که بنی‌اسرائیل به یک بت داشت و با هوشیاری از آن محافظت می‌کرد. یک بار، تابوت عهد توسط فلسطینیان تسخیر شد؛ اما آنچنان بلاهایی بر سر آنها آورد که خوشحال از خلاص شدن از شر این شی مرموز، به سرعت آن را پس دادند. داوود نبی[۱] آن را به اورشلیم برد، جایی‌که سلیمان نبی[۲] معبدی ساخت تا به آن خانه‌ای دائمی دهد.

تابوت به‌طور امن در معبد باقی ماند تا زمانی‌که شهر توسط نبوکدنصر[۳] در سال ۵۸۷ پیش از میلاد ویران شد که در این مرحله، کتاب مقدس عبری مسیر خود از این جعبهٔ گرانبها را از دست داد. در میان گفتارهای بازگردانده شده، ذکر نشده است چه زمانی مردمان یهود از تبعید بابل بازگشتند تا شهر و معبد خود را بازسازی کنند.[۶] منابع دیگر به همان اندازه نامشخص‌اند که چه اتفاقی برای آن رخ داده است. هنگامی‌که تیتوس وسپاسیانوس[۴]، ژنرال رومی، اورشلیم را در سال ۷۰ پس از میلاد غارت کرد، معبد را ویران کرد و با ارزش‌ترین اشیای آن از جمله یک شمعدان طلایی را با خود به روم آورد؛ اما تابوت در میان غنائم او نبود. زمانی میان نخستین و دومین تخریب معبد، تابوت عهد میان خدای قوم یهود، این مقدس‌ترین مقدسات، گم شد. چه کسی مسئول بود؟

راه حلی برای این معما با متنی جذاب نوشته شده به زبان گعز[۵]، زبان کتابت باستانی اتیوپی ارائه شده است. مشهور به *کبرا ناگاست*[۶] که نشان می‌دهد تابوت در زمان پادشاه سلیمان به سرقت رفته است. در مورد عامل، متن با افتخار اتیوپی را شناسایی می‌کند که توسط ملکه‌ای افسانه‌ای اداره می‌شود.

ملکهٔ سبا[۷] در کتاب مقدس عبری زمانی توصیف می‌شود که به ملاقات سلیمان نبی، همراه با بسیاری از خادمان و شترهایی آمده است که ادویه‌جات،

۱ـ King David
۲ـ King Solomon
۳ـ Nebuchadnezzar
۴ـ Titus Vespasianus
۵ـ Geez
۶ـ Kebra Nagast
۷ـ The Queen of Sheba

طلا و سنگ‌های قیمتی به عنوان هدایای دیپلماتیک حمل می‌کردند. پیش از اینکه این هدایای گران‌قیمت را به سلیمان بدهد، او را مورد بازجویی متقابل قرار داد تا اینکه متقاعد شد سلیمان نبی واقعاً همانقدر خردمند است که گفته می‌شود. سلیمان که بی‌شک از این قضاوت متملق شده بود، به سخاوت ملکه پاسخ داد و در ازای آن هدایای بسیاری به او داد. او همچنین قصر و معبد خود را بدو نشان داد که انصافاً به آن افتخار می‌کرد، پیش از اینکه او را به کشور خود رهسپار کند.[۷]

کبرا ناگاست داستان متفاوتی را روایت می‌کند. می‌گوید داستان به ملکهٔ اتیوپیایی اشاره دارد که اجازه داد سلیمان نبی او را در آغوش بگیرد و زمان رسیدن به خانه رسید، ملکه از سلیمان باردار بود. هنگامی‌که پسرشان منلیک[۱] به سن بلوغ رسید، ملکه او را همراه با انگشتری به اورشلیم فرستاد که سلیمان نبی به او داده بود تا منلیک توسط پدرش شناسایی شود. سلیمان بر اساس حکمت بسیار ستوده‌شدهٔ خود، منلیک را به رسمیت شناخت، از او به عنوان پسرش استقبال کرد و حتی او را به عنوان فرزند نخست رسمی خویش اعلام کرد، که به این معنی بود منلیک در نهایت پادشاهی را به ارث می‌برد و بر بنی‌اسرائیل حکومت می‌کند.

اما منلیک نمی‌خواست در اورشلیم حکومت کند. می‌خواست به خانه نزد مادرش بازگردد. سلیمان با اکراه، پسرش را رها کرد و گروهی از مردان جوان را برای همراهی او فراهم کرد، نوعی گارد افتخاری متشکل از پسران اصیل‌ترین خانواده‌های اورشلیم. پسران قدری در مورد فرستاده شدن احساس دوگانگی می‌کردند و شاید از روی رنجش یا برای اینکه چیزی از خانه با خود حمل کنند، نقشه‌ای برای دزدیدن تابوت زیر سر داشتند.

چند روز پس از خروج منلیک و همراهانش، سلیمان متوجه دزدی شد و جنگجویان را در پی آنها فرستاد؛ اما آنها خیلی دیر دست جنباندند. تابوت به منلیک و همراهانش بال داده بود و به آنها اجازه می‌داد تا به سلامت به اتیوپی برسند، جایی‌که منلیک به عنوان پادشاه تاجگذاری کرد. همهٔ اینها می‌تواند به خوبی توضیح می‌دهد که چرا وقتی اورشلیم ابتدا توسط نبوکدنصر و سپس

۱- Menelik

دوباره توسط تیتوس ویران شد، تابوت واقعاً در معبد نبود. قرن‌ها بود که در آکسوم، پایتخت اتیوپی به‌آرامی مستقر بود.[۸]

چه کسی می‌توانست چنین متن غیرمعمول و مبتکرانه‌ای بنویسد؟ نسخه‌ای از متن باقی‌مانده در زمان پادشاه آمدا سیون[۱] یا ستون صهیون[۲] (۱۳۱۴ـ۱۳۴۴) مورد استفاده و ترویج قرار گرفت؛ اما به احتمال زیاد از نسخه‌ها و مواد قبلی استفاده می‌کرد.[۹] برخلاف پیشینیان دورتر، آمدا سیون ادعا می‌کرد از نوادگان پادشاه سلیمان است و *کبرا ناگاست* وسیله‌ای بود که او این دودمان را تقویت می‌کرد؛ اما این متن بسیار بیشتر از تأیید شجرهٔ سلطنتی او بود. حس مشترکی از گذشته به گروه‌ها و قبایل مختلف زبانی ارائه می‌کرد که دشت‌های مرتفع اتیوپی را تشکیل می‌دادند. *کبرا ناگاست* به معنای «عظمت پادشاهان» است؛ اما هدف آن تثبیت عظمت اتیوپی بود. موفقیت سلسلهٔ سلیمانی اتیوپی نمونهٔ خوبی از قدرت یک داستان بنیادی مشترک است، چیزی که گردآورندگان این متن شاید از متن منبع خود، کتاب مقدس عبری، آموخته باشند.

در روایت داستان دزدی تابوت، اتیوپی با اعلام تبار مستقیم از یک سلسلهٔ یهودی، خود را به یک سلسلهٔ یهودی متصل کرد – مورد حمایت داستان جانشینی سلسله‌ای، بسیار ملموس‌تر از ترجمه‌های صرف متون یا واردات مصنوعات. *کبرا ناگاست* در تعقیب این نوع پیوند یا انتقال فرهنگی تنها نیست: ویرژیل اعلام کرد بنیانگذار روم آئنیاس تروآیی بوده است، در حالی که *شاهنامهٔ* ایرانی ادعا می‌کند اسکندر مقدونی مخفیانه فرزند یک شاهزاده خانم ایرانی بوده است و بنابراین باید به عنوان پادشاهی ایرانی به نام اسکندر تکریم شود. *کبرا ناگاست* صرفاً با ترکیب تبار سلسله‌ای با دزدی تابوت یک قدم پیش می‌گذارد. با این کار، به اتیوپی اجازه می‌دهد هم منشأ کتاب مقدس را ادعا کند و هم مرکز ثقل مذهبی را از اورشلیم به آکسوم منتقل کند. *کبرا ناگاست* نمونه‌ای جذاب از چیزی است که می‌توان آن را استقراض راهبردی نامید که ملبس به دزدی شده است.

۱ـ Amda Seyon

۲ـ Pillar of Zion

نکتهٔ قابل توجه دیگر در مورد این داستان این واقعیت است که *کبرا ناگاست* توسط یهودیان اتیوپی استفاده نشده است؛ کسانی‌که شاید سرمایه‌گذاری درک‌پذیری در ادعای ارتباط نزدیک با اورشلیم داشته باشند. مسیحیان اتیوپی از آن بهره بردند. تابوت دزدیده شده پایه‌ای است که مسیحیت اتیوپی بر آن بنا شده است.

کبرا ناگاست یادآور خوبی است که وام‌گیری فرهنگی در همه حوزه‌های معناسازی، از فلسفه و ادبیات حکمت گرفته تا هنر و دین رخ می‌دهد. این در هیچ کجا به اندازهٔ خود مسیحیت روشن نیست. در اصل، مسیحیت انشعابی از یهودیت بود، محصول موجی از یهودیت موعودباور که عیسی ناصری یکی از چند نمونهٔ آن بود. عیسی، خواندن انجیل عبری را آموخته بود و در پرتو این متن باستانی خود را به عنوان مسیح پیش‌بینی شده توسط انبیا می‌دید.[۱۰] در قرن پس از مرگ او، پیروان عیسی به‌آرامی از جریان اصلی یهودیت دور شدند و سرانجام تحت هدایت پولس[۱] از آن جدا شدند و دین جدیدی پدید آوردند[۱۱]؛ اما گسست مطلق نبود. به هر حال عیسی زندگی خود را به منزلهٔ تحقق کتاب مقدس عبری می‌دانست. خلق یک کتاب مقدس جدید که به مثابهٔ متن اساسی یک دین جدید باشد، هرگز به ذهن او خطور نکرده بود. در واقع او حتی یک واژه هم به نگارش درنیاورد.[۱۲] تنها پس از مرگ او بود که پیروانش داستان‌هایی دربارهٔ زندگی او نوشتند، به آن نامه‌ها و متون دیگری از افرادی افزودند که هرگز عیسی تاریخی را شخصاً درک نکرده بودند. سرانجام این متون کتاب مقدس جدیدی شدند.

در حالی‌که انجیل عبری مجموعه‌ای از متون بود که توسط کاتبان در طول صدها سال گردآوری و به زبان عبری نوشته شده بود، این گزارش‌های جدید از عیسی در مدت زمان بسیار کوتاه‌تری و به زبان یونانی تنظیم شدند.[۱۳] تنها مشکل، تفاوت در سبک نبود. در میان گزارش‌های جدید عیسی، بسیاری از آنها توسط شاهدان عینی نوشته نشده بودند و چند مورد در مورد نکات اساسی اختلاف نظر داشتند. علمای مسیحی این مشکلات را در چند گردهمایی به نام شوراها حل‌وفصل کردند که در سراسر خاورمیانه برگزار شد و در آنجا تصمیم گرفتند کدام

۱ـ Paul

متون مربوط به عیسی باید معتبر و کدام نامعتبر یا شک‌برانگیز باشد، چگونه باید تنظیم شوند و چگونه باید تفسیر شوند (شبیه به شوراهایی که پیروان بودا پس از مرگ او برگزار کردند). علما همیشه موافق نبودند، منجر به اختلافات شدید می‌شود، حتی فرقه‌هایی جدا شدند. شوراهای مختلف به دنبال رسیدگی به این اختلافات و اصلاح این اختلافات بودند؛ اما همیشه موفقیت‌آمیز نبود.

مشکل دیگر این بود که این قانون جدید متون چگونه باید با نسخهٔ پیشین مرتبط باشد. راه‌حل تغییر نام کتاب مقدس عبری به عهد عتیق و قانون مسیحی به عهد جدید بود. علی‌رغم تفاوت‌های‌شان در قدمت و سبک، این دو گروه از متن‌ها باید به هم پیوند می‌خوردند تا مسیحیان همچنان بتوانند خود را با ایمان عیسی تاریخی و همچنین کتاب مقدس عبری او مرتبط بدانند و با این حال بدانند آن کتاب مقدس فقط به مثابهٔ کتابی مقدس عمل می‌کند. به مثابهٔ بنیادی که بر دین دیگری بنا شده است.

کار دوخت‌ودوز این دو متن هم توسط مفسرانی انجام شد که انجیل عبری را برای تصاویری زیر و رو می‌کردند که می‌توانست همچون پیش‌بینی مسیحیت تلقی شوند. این کار موفق به اقناع مسیحیان شد، به لطف نبوغ این مفسران که در مکان‌هایی چون اسکندریه، اورشلیم و انطاکیه[۱] و همچنین در شرق (از جمله صومعه نسطوری[۲] در جنوب بغداد زندگی می‌کردند، جایی‌که راهبان بعداً متون یونانی را به عربی ترجمه کردند).

این زمینه‌ای بود که در آن مسیحیت در قرن چهارم احتمالاً از طریق سوریه به اتیوپی رسید. این شاخهٔ خاص مسیحیت میافیزیت[۳] نامیده می‌شد که پیروانش معتقد بودند مسیح انسان و خدا، یک طبیعت واحد را شکل می‌دهند؛ در حالی‌که مسیحیان اورتدکس بر متمایز نگه داشتن این دو طبیعت اصرار داشتند.[۱۴] *کبرا ناگاست* یک متن میافیزیتی است؛ اما این دلیل اصلی اهمیت آن نیست. نبوغ آن در این واقعیت نهفته است که روشی متفاوت و از بسیاری جهات برتر برای پیوند عهد عتیق و جدید ارائه کرد.

۱ـ Antioch

۲ـ Nestorian monastery

۳ـ Miaphysite

کبرا ناگاست میان داستان‌های عهد عتیق و عهد جدید به عقب و جلو حرکت می‌کند و با استفاده از برخی تفاسیر صورت‌گرفته توسط مفسران در سراسر خاور نزدیک، این دو متن را به هم نزدیک‌تر می‌کند. *کبرا ناگاست* این ارتباطات را نه از طریق تفسیر، بلکه از طریق داستان‌سرایی برقرار می‌کند. آدم در مقام یک پادشاه توصیف می‌شود، پادشاه اصلی که همهٔ پادشاهان آینده، از جمله سلیمان نبی، از تبار او بود. سلیمان در مقام شخصیتی مسیح‌وار دیده می‌شود و بسیاری از قسمت‌های کتاب مقدس عبری با اصطلاحات مسیحی توصیف می‌شوند، همانند تحویل دانیال[۱] از لانه شیر به عنوان نوعی رستاخیز. دیگر چهره‌های کتاب مقدس عبری که در پرتوی مسیحی متمایز دیده می‌شوند، نوح[۲]، سامسون[۳] و موسی هستند. به این ترتیب، *کبرا ناگاست* دائماً میان بخش‌هایی مبتنی بر عهد عتیق و عهد جدید حرکت می‌کند و از دومی به عنوان دریچه‌ای برای مشاهدهٔ نخستین استفاده می‌کند.[۱۵]

این راهبرد زیربنای داستان مرکزی دزدی تابوت است که به مهمترین پیوند میان عهد عتیق و مسیحیت اتیوپی تبدیل شد. از آنجایی که تابوت و احکام برای یهودیت و مسیحیت مهم بودند، نویسندگان *کبرا ناگاست* توانستند ادعا کنند که عمل آنها نسبت به مسیحیت، که به عنوان فرقه‌ای عجیب کنار گذاشته می‌شد، در واقع شکلی قدیمی‌تر و معتبرتر از مسیحیت است. اتیوپی یکی از نخستین کشورهای مسیحی است.[۱۶]

کبرا ناگاست، علی‌رغم تمام تمایلش به ادعای تبار مستقیم از سلیمان نبی، با معرفی او به عنوان فردی گناهکار که ملکهٔ سبا را با یک ملاقات جنسی می‌فریبد، در مقابل پادشاه خردمند می‌ایستد. این شکاف‌ها ـ که با سرقت تابوت عمیق‌تر شدند ـ در نهایت به جنگی واقعی میان اتیوپی و مردمان یهودی تبدیل خواهد شد. به عبارت دیگر، *کبرا ناگاست* می‌خواهد ادعای ارتباط نزدیک با یک سلسلهٔ یهودی داشته باشد و در عین حال یهودیت را به عنوان یک دین گمراه و یهودیان را به عنوان مردمی محکوم کند که باید علیه آنها وارد جنگ شود.[۱۷] این یکی دیگر از پیامدهای استقراض راهبردی است: اغلب

۱ـ Daniel
۲ـ Noah
۳ـ Samson

وام‌گیرندگان در پی اثبات استقلال خود ایستادن در برابر فرهنگی هستند که از آن وام گرفته‌اند.

با اینکه *کبرا ناگاست* گاهی اوقات همچون ادغامی عجیب‌وغریب کنار گذاشته می‌شود؛ اما به وقت خوانده شدن، نمونهٔ کاملی از پویایی نهفته در وام‌گیری مذهبی و فرهنگی است. *کبرا ناگاست* را می‌توان همچون یک کنش وام‌گیری توضیح داد که در برابر منبعی (کتاب مقدس عبری) می‌ایستد که به دنبال آن بود، هم تداوم و هم گسست ایجاد می‌کند و اذعان می‌کند از فرهنگی (یهودیت) نشأت گرفته است که سپس خود را برتر از آن اعلام می‌کند – نه برخلاف طومار ژاپنی کیبی و هجویهٔ آن در مورد مأموریت فرهنگی به چین. *کبرا ناگاست* همچنین نسخه‌ای تحت‌اللفظی از چیزی است که مسیحیت با یهودیت کرد: ادعای تبار از آن و در عین حال رقابت با آن بر سر تصاحب گذشتهٔ مقدسش (و مکرراً، مردمی که به سنت اصلی پایبند بودند) است. تبار و دزدی: *کبرا ناگاست* از طریق داستان پسر اتیوپیایی سلیمان و دزدی تابوت، این دو کارکرد وام‌گیری فرهنگی را به شکل ملموسی تبدیل کرد. به دور از عجیب‌وغریب بودن، از دیرآمدگان با ترس از مشتق شدن اینگونه برخورد می‌کنند – و در نهایت همهٔ ما دیرآمدگان به جهان فرهنگیم، همیشه با چیزی روبه‌رویم که پیش‌تر آمده است و اکنون باید با آن رابطهٔ معناداری ایجاد کنیم.

***

مانند تمام داستان‌های بنیادی، *کبرا ناگاست* گزینشی است و خیلی چیزها از جمله اسلام را کنار می‌گذارد. این از همه شگفت‌انگیزتر است؛ زیرا یادداشتی پیوست خورده به قدیمی‌ترین نسخهٔ خطی موجود بیان می‌کند با اینکه در اصل به زبان قبطی[۱] نوشته شده بود، برآمده از مصر باستان، سپس به عربی ترجمه شد، پیش از آنکه در قرن سیزدهم به زبان گعز اتیوپیایی ترجمه شود. آمدا سیون که *کبرا ناگاست* تحت نظر او شکل نهایی خود را یافت، سرزمین‌های مسلمانانی را فتح کرده بود که حذف اسلام از این متن را نسبت به همه قابل‌توجه‌تر می‌سازد.

۱ـ Coptic



پارک استلا[۱] در اکسوم، اتیوپی. در پیش‌زمینه بقایای ابلیسک بزرگ مشاهده‌پذیر است. (عکس: SAILKO)

غیبت اسلام از *کبرا ناگاست* می‌تواند به دو معنا باشد: متن یا حداقل داستان‌هایی که از آن گرفته شده است، شاید خیلی زودتر نوشته شده باشد، در زمانی‌که اتیوپی اخیراً مسیحی شده بود و به دنبال تعریف ارتباط خود با دیگر مراکز مسیحی همانند بیزانس و اسکندریه (جایی که قبطی زبان نسبتاً گسترده‌ای بود) بود. در این سناریو، نخستین قسمت‌های *کبرا ناگاست* پیش از ظهور اسلام در قرن هفتم تولید شده‌اند.[۱۸] متناوباً و به احتمال زیاد، نسخه‌ای از متن به زبان عربی سروده شد و سپس در لحظه‌ای از گعز اقتباس و ترجمه می‌شود که اتیوپی احساس درگیری با اسلام داشت و می‌خواست برای خود تاریخی بیافریند که هیچ ربطی به دین جدید نداشت (اکنون بسیاری از پژوهشگران تردید دارند که نسخهٔ قبطی وجود داشته است).[۱۹] اما در هر دو مورد، نقش عربی در تاریخ انتقال بسیار مهم است؛ زیرا نسخهٔ گعز، تنها نسخه‌ای است که در اختیار داریم، حاوی تعدادی واژه و ساختارهای دستوری است که از عربی آمده است. به نظر می‌رسد *کبرا ناگاست* نمونه‌ای غیرعادی از

۱ـ Stelae

نهضت ترجمهٔ عربی باشد؛ حتی اگر ویراستاران مسیحی آن به دنبال پاکسازی این میراث باشند.[۲۰]

از نظر جغرافیایی، اتیوپی همیشه به شبه‌جزیرهٔ عربستان متصل بوده است، جایی‌که دریای سرخ از آن جدا می‌شود، یک آبراهه با قابلیت آسان در کشتیرانی که باریک‌ترین نقطهٔ آن حدود ۲۵ کیلومتر عرض دارد.[۲۱] در واقع اشکال اولیهٔ مسیحیت شاید از طریق جنوب عربستان به اتیوپی رسیده باشد، جایی‌که هم نفوذ یهودیان و هم نفوذ مسیحیان اولیه قوی بود.[۲۲] با این حال قلب سرزمین اتیوپی در ساحل واقع نشده بود؛ بلکه در فلاتی بود که دسترسی به آن دشوارتر بود، موقعیتی جغرافیایی که به ساکنان اجازه می‌داد امپراتوری مستقلی ایجاد کنند و از آن دفاع کنند که هم از طریق درهٔ نیل به مصر و هم از طریق دریای سرخ به عربستان متصل می‌شد. استقلال جغرافیایی خود را نیز در استقلال زبانی نشان داد. هر دو عهد عتیق و جدید به گعز ترجمه شدند و *کبرا ناگاست* از این ترجمه‌ها به عنوان منبع خود استفاده می‌کند.[۲۳]

موقعیت سرزمین مرکزی اتیوپی در طول دورهٔ گسترش اسلامی اهمیت بسیاری یافت که از قرن هفتم آغاز شده بود. نفوذ مسلمانان از شرق، در سراسر دریای سرخ، از طریق شبکه‌ای از بازرگانان و بنادر عرب آمده بود. بعدها نفوذ عرب‌ها نیز از شمال، از طریق مصر وارد شد که اتیوپی همیشه با آن پیوندهای اقتصادی و فرهنگی داشته است (آکسوم شهری با ابلیسک‌های به سبک مصری بود که برخی از آنها باقی مانده‌اند). یکی از دلایل ارتباط شمالی، تجارت برده بود؛ زیرا مصر از اتیوپیایی‌های برده‌شده، برای نیروی ارتش خود استفاده می‌کرد.[۲۴] یکی دیگر از تأثیرات دیرینه بر روشنفکران اتیوپی، دانشمندانی بودند که در اسکندریه کار می‌کردند، با سنت‌های مهم کتابت که به دوران باستان می‌رسید.

ظهور و گسترش اسلام را می‌توان آزمایشی موازی در انتقال دین و آمیختگی گزینشی دانست. با اینکه پیامبر اسلام هرگز از انجیل عبری پیروی نکرد، پیشگویی او، دیکته‌شده به کاتبانی بود که آن را به قرآن تبدیل کردند، کتابی که به‌طرز ماهرانه‌ای از مطالب انجیل عبری به عنوان منبع استفاده می‌کرد و چند داستان و چهرهٔ آن را به عاریت گرفت. با اینکه اسلام با کتاب

مقدس عبری به‌مراتب بیش از مسیحیت فاصله دارد؛ اما هنوز می‌توان آن را همچون یک پروژهٔ انتقال گزینشی در نظر گرفت، دینی که کتاب مقدس قدیمی‌تر را به عنوان منبع روایی در نظر می‌گرفت. این استقراض گزینشی شامل داستان ملکهٔ سبا و دیدار او با سلیمان بود (البته نه پیوند جنسی آنها یا دزدی تابوت، که منحصر به *کبرا ناگاست* است).[۲۵]

مسیحیان اتیوپیایی با مسلمانان همزیستی داشتند، درست همانند گسترش اسلام به سمت غرب در سراسر سواحل شمالی آفریقا و تا اسپانیا و به سمت شرق تا بین‌النهرین، ایران و هند. اتیوپیایی‌ها با پیشروی بیشتر در سرزمین خود، مسیحیت را حفظ کردند و کنترل ساحل را به بازرگانان عرب واگذار کردند.[۲۶] این عقب‌نشینی تقریباً اجتناب‌ناپذیر به احساس درگیری تبدیل شد، چه واقعی و چه خیالی و *کبرا ناگاست* به اتیوپی‌ها کمک کرد تا هویت فرهنگی متمایز خود را حفظ کنند. این متن از یک فرهنگ، یعنی یهودیت وام گرفته است (گفته می‌شود دزدی می‌کند)، در حالی که فاصلهٔ خود را با دیگری، یعنی اسلام حفظ می‌کند.

در سال ۱۴۵۰، یک پادشاه اتیوپیایی احساس فاجعهٔ قریب‌الوقوعی را بدون عبارات نامشخص بیان کرد «کشور ما اتیوپی [در محاصره] مشرکان و مسلمانان است.»[۲۷] رستاخیز در شخص احمد بن ابراهیم غازی[۱]، حاکم محلی متحد با اعراب رخ داد، کسی‌که لبنا دنگل[۲]، امپراتور اتیوپی را با نیروهایی متشکل از ترک‌های عثمانی، عرب‌ها و نیروهای آفریقایی مختلف شکست داد.[۲۸] او آکسوم را فتح کرد و کلیسای مرکزی آن، بانوی ما مریم صهیون، نگهبان تابوت، را در دههٔ ۱۵۳۰ ویران کرد. دنگل و طبقهٔ حاکم به کوه‌ها گریختند، جایی‌که او در سال ۱۵۴۰ درگذشت. به نظر می‌رسید داستان اتیوپی به پایان رسیده است.

اما گسترش جغرافیایی دیگری در راه بود: واسکو دوگاما[۳]، ملوان پرتغالی توانسته بود آفریقا را دور بزند و به سواحل غربی آفریقا برسد. هدف او عبور از

۱ـ Ahmad ibn Ibrahim al_Ghazi

۲ـ Lebna Dengel

۳ـ Vasco da Gama

اقیانوس هند و تأسیس مسیری دریایی برای تجارت پرسود ادویهٔ هندی بود، حالا که ظهور امپراتوری عرب مسیر زمینی را دشوار و پرهزینه کرده بود. علاوه‌بر این انگیزهٔ سوداگرانه، او را به داستان‌هایی سوق می‌داد: داستان‌های یک پادشاهی افسانه‌ای مسیحی در شرق آفریقا. سربازانی که از جنگ‌های صلیبی در قرن دوازدهم بازگشته بودند، گزارش‌هایی از یک پادشاه مسیحی به نام پرست ژوآئو[۱]، یا پرستر جان[۲] آورده بودند (در سال ۱۴۹۰ یک هیات اعزامی زمینی با پرستر جان تماس برقرار کرده بود).[۲۹] هنگامی‌که گاما در حال حرکت به سمت ساحل بود، تأیید بازرگانان مسلمان را شنید که واقعاً چنین پادشاهی در شمال، در داخل شاخ آفریقا وجود دارد. گاما دست از اکتشاف برنداشت، زیرا مشتاق سفر به هند بود؛ اما در پی سفر او، کشتی‌های پرتغالی بیشتری آمدند و در شرق آفریقا ارتباط‌هایی پایه‌ریزی کردند.

گروهی از پرتغالی‌ها بودند که دربار اتیوپی از آنها کمک خواست که به شکل کار کریستوائو داگاما[۳]، پسر واسکو دوگاما آمد. او با کمک چهارصد تفنگ چخماقی، دربار را از عقب‌نشینی کوهستانی آزاد کرد و همسر دنگل را نجات داد و توانست احمد بن ابراهیم غازی را شکست دهد.[۳۰] کریستوائو جان خود را پای این هدف داد: او دستگیر شد و در سال ۱۵۴۲ سر بریده شد؛ اما موفق شده بود یک اتحاد اتیوپی-پرتغالی پایه‌ریزی کند.

شکست نیروهای مسلمان به اتیوپی کمک کرد تا جهت‌گیری مسیحی خود را حفظ کند (هرچند یسوعیان[۴] پرتغالی از شکل ویژهٔ مسیحیت اتیوپی، بسیار متفاوت از کاتولیک اروپایی، شگفت‌زده شدند).[۳۱] پرتغالی‌ها نخستین کسانی بودند که در قرن هفدهم داستان *کبرا ناگاست* را به زبان اروپایی ترجمه کردند. در اروپا، این داستان به عنوان مدرکی دیگر در نظر گرفته شد که افسانه‌های پرستر جان حقیقت دارند که مدت‌ها تخیل اروپایی‌ها را برانگیخته بود.

اتیوپی با دشمن دیگری در قالب امپراتوری بریتانیا مواجه شد. در سال ۱۸۶۸، نیروهای بریتانیایی مأموریت «تنبیهی» در پاسخ به گزارش‌هایی مبنی

۱ـ Preste Joao
۲ـ Prester John
۳ـ Cristovao da Gama
۴ـ Jesuits

بر زندانی شدن چند مبلغ در قلعه‌ای کوهستانی به دست اتیوپی را آغاز کردند. ملکه ویکتوریا ژنرال رابرت ناپیر[۱] را اعزام کرد که ارتش او موفق به تصرف قلعه شد. این شکست امپراتور تئودروس دوم[۲] را به خودکشی سوق داد.[۳۲] بریتانیایی‌ها طبق روال معمول خود، شهر باستانی آکسوم را برای گنجینه‌های فرهنگی شخم زدند تا به وطن ارسال کنند؛ در حالی‌که یک حاکم دیگر، امپراتور یوهانیس[۳] را نصب می‌کردند. در میان گنجینه‌های به سرقت رفته دو نسخه از *کبرا ناگاست* وجود داشت. وقتی یوهانیس دزدی را کشف کرد، به لندن نوشت:

> کتابی به نام «کیورا نگوست»[۴] است که شامل قانون کل اتیوپی است و نام‌های شوم‌ها[۵] [رؤوسا] و کلیساها و استان‌ها در این کتاب آمده است. دعاگوی شمایم تا دریابید این کتاب به چه کسی رسیده است و آن را برای من ارسال کنید؛ زیرا در کشور من، مردمم بدون آن از دستورات من اطاعت نمی‌کنند.[۳۳]

بدون متن بنیادی آن، اتیوپی نمی‌توانست اداره شود. انگلیسی‌ها این دو نسخه را پس دادند، نمونهٔ نادری از دست کشیدن اروپایی‌ها از غارت فرهنگی خود.

داستان خارق‌العادهٔ *کبرا ناگاست* و چگونگی شکل دادن آن به ثروت اتیوپی تا حد زیادی نادیده گرفته شده است. شکل مسیحیت اتیوپیایی هم برای ایمان ارتدوکس یونانی و هم مذهب کاتولیکی حاشیه‌ای شد که توسط روم تبلیغ می‌شد؛ اما نادیده‌گیری *کبرا ناگاست* نیز به دلیل نادیده‌انگاری تاریخ فرهنگی آفریقا بود که از دوران باستان آغاز شد و تا به امروز ادامه دارد. از منظر هومر، اتیوپی‌ها به عنوان *eschatoi andron*، دورافتاده‌ترین مردان توصیف شده‌اند.[۳۴] حتی داستان کتاب مقدس ملکهٔ سبا و شایعات پرستر جان و پادشاهی مسیحی در آفریقا، این ایده را کنار نمی‌گذاشت که اتیوپی

۱ـ Robert Napier

۲ـ Tewodros II

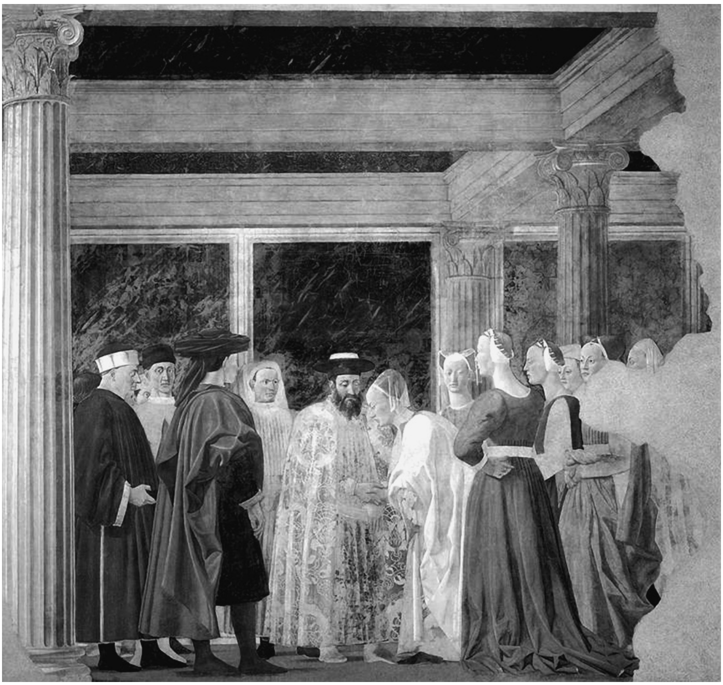
۳ـ Yohannis

۴ـ Kivera Negust

۵ـ Shums

موردی دورافتاده، پیرامونی و عجیب‌وغریب است و همچنین ایدهٔ اروپایی‌ها مبنی بر آفریقا را کنار نمی‌گذاشت که قاره‌ای بی‌تاریخ، بی‌ادبیات یا بی‌تمدن بود و به نوعی جدا مانده از تبادل فرهنگی بود که بخش‌های مختلف جهان را به شبکه‌ای از مبادلات ضخیم‌تر می‌کشاند. هنگامی‌که پیرو دلا فرانچسکا[1]، نقاش دورهٔ رنسانس، همراه با دیگر هنرمندان اروپایی، رویارویی سلیمان و ملکهٔ سبا را به تصویر کشید، او را با رنگ پوست روشن نقاشی کرد.

***



پیرو دلا فرانچسکا، *ملاقات ملکهٔ سبا و سلیمان نبی* (حدود ۶۶ـ۱۴۵۲). این نقاشی فرستادگی ملکهٔ سبا به سلیمان نبی را نشان می‌دهد که در کتاب مقدس لاتین، I King 10 توضیح داده شده است. (کلیسای سن‌فرانچسکو، آرزو)

۱ـ Piero della Francesca

یک استثنا در مورد نادیده‌گیری کلی *کبرا ناگاست*، در نیمه‌راه دور دنیا از اتیوپی، در جامائیکا وجود دارد. همانند سایر جزایر کارائیب، جمعیت بومی جامائیکا پس از ورود مهاجران اروپایی، به دلیل بردگی آنها در مزارع شکر و عدم مصونیت آنها در برابر آبله از بین رفتند. برای جبران نیروی کار گمشده، اروپایی‌ها برده‌ها را از سواحل غربی آفریقا، غنا و نیجریهٔ امروزی آوردند. علی‌رغم شرایط زندگی وحشیانه ـ حتی بدتر از شرایط زندگی در سرزمین اصلی آمریکا ـ این آفریقایی‌های برده شده بیانات و خاطرات فرهنگی خود را حفظ کردند.

پس از پایان رسمی برده‌داری در سال ۱۸۳۸، تلاش برای جعل هویت فرهنگی جدید ادامه یافت. نوادگان آفریقایی‌های برده‌شده چگونه باید با قاره‌ای ارتباط برقرار کنند که اجدادشان از آن آمده بودند؟ در حالی‌که مدارس برپا شده توسط مستعمره‌نشینان اروپایی، برتری فرهنگ اروپایی خودشان را ترویج می‌کرد، برخی از جامائیکایی‌ها به آفریقا به عنوان منبع هویت روی آوردند.

یکی از آنها مارکوس گاروی[۱]، سازمان‌دهنده، چاپگر، ویراستار و سخنور کارگری بود که انجمن جهانی بهبود سیاهپوستان (UNIA) را تأسیس کرد. او همچنین چند سال را در ایالات متحده گذراند و یک شعبه از UNIA را در هارلم[۲] نیویورک تأسیس کرد. با گذشت زمان، این جنبش به مهم‌ترین جنبش پان‌آفریقایی در اوایل قرن بیستم تبدیل شد.[۳۵] گاروی با وجود اینکه هرگز پا به قاره آفریقا نگذاشته بود، روایت‌های جالبی شنیده بود که با اخراج گسترده از آفریقایی در تناقض بود که توسط اکثر آموزگاران استعماری تبلیغ می‌شد. اتیوپی با تاریخ باستانی و سنت کتابت، به نقطهٔ مرجع مهمی برای گاروی تبدیل شد. مطمئناً تعداد اندکی از ساکنان جامائیکا اجداد اتیوپیایی داشتند، دور از جایی‌که کشتی‌های بردهٔ آفریقایی‌های اسیر شده را برای تجارت بردهٔ آتلانتیک می‌بردند؛ اما گاروی در تاریخ اتیوپی سنتی یافت که آفریقا را در مرکز برخی از مهم‌ترین تحولات فرهنگی و مذهبی جهان قرار می‌داد و می‌توانست به عنوان الگوی تاریخی مسیحیت سیاه عمل کند.[۳۶] (گاروی همچنین یک خط کشتیرانی برای تسهیل تماس مجدد میان آفریقا و جامائیکا راه‌اندازی کرد.)

۱ـ Marcus Garvey
۲ـ Harlem

در آن زمان، اتیوپی توسط پادشاهی به نام لیج تافاری ماکونن[۱] اداره می‌شد که با *کبرا ناگاست* به حکومتش *مشروعیت* بخشید، همانند بسیاری از اسلافش که ادعا می‌کردند تبارشان از ملکهٔ سبا است. او پس از به تخت نشستن، لقب راس تافاری[۲] را برای خود برگزید و زمانی‌که امپراتوری‌اش را اعلام کرد، از نام گعز خود، هایله سلاسی استفاده کرد.[۳۷] برای گاروی و بسیاری دیگر، راس تافاری نمایندهٔ فرهنگ باستانی آفریقایی بود، امپراتور آفریقایی که می‌توانست ادعا کند یک سنت فرهنگی به دوران باستان بازمی‌گردد.[۳۸] هنگامی‌که اتیوپی در تلاش وحشیانهٔ ایتالیا برای گسترش مستعمرات آفریقایی خود در سال ۱۹۳۵ مورد حمله قرار گرفت، گاروی و دیگران برای آرمان آن متحد شدند (اگرچه گاروی از هایله سلاسی نیز انتقاد کرد): تاریخ باستان به موضوع مقاومت در برابر استعمار اروپایی تبدیل شده بود که کارائیب و شرق آفریقا را به هم متصل کرد.[۳۹]

در جامائیکا، شیفتگی به اتیوپی در نهایت منجر به ایجاد جنبشی بر اساس نام راس تافاری به نام راستافاری شد. راستافاریان علاوه‌بر ارادت طولانی خود به راس تافاری، خود را وقف زندگی طبیعی می‌کنند و اغلب سبزیجات و شاهدانه پرورش می‌دهند. (موفقیت بین‌المللی باب مارلی[۳]، نوازندهٔ رگی[۴]، در ذهن بسیاری، راستافاریانیسم و موسیقی او را به‌قدرت به هم مرتبط کرده است.) دریدلاک[۵]، مدل موی متمایز بسیاری از راستافاریان، گاهی‌اوقات همچون منشا در مسیحیت اتیوپی، از طریق ذکر کتاب مقدس ناصریان[۶] نگریسته می‌شود؛ کسانی‌که به یک اندازه از شراب و کوتاه کردن موهای خود پرهیز می‌کنند.[۴۰] راستافاریایی‌ها نیز کریسمس اتیوپی را جشن می‌گیرند.[۴۱] به لطف این حرکت، *کبرا ناگاست* از زندگی ثانویه در جامائیکا بهره‌مند شد.[۴۲]

همانطور که در مورد مسیحیت اتیوپیایی صادق بود، راستافاریانیسم گاهی‌اوقات همچون یک آش‌شله‌قلمکار، معجونی از اعمال دیده می‌شود؛ اما

۱ـ Lij Tafari Makonnen
۲ـ Ras Tafari
۳ـ Bob Marley
۴ـ Reggae
۵ـ Dreadlocks
۶ـ Nazarites

همانند اتیوپی باستانی، باید به عنوان نمونه‌ای برجسته از انتقال و آمیختگی فرهنگی در نظر گرفته شود. نوادگان مردم برده‌شدهٔ آفریقایی باید گذشته‌ای را می‌ساختند که به آنان آینده‌ای متفاوت از چیزی را نوید می‌داد که استعمارگران اروپایی ارائه می‌کردند. با اینکه اتیوپی بسیار دور بود؛ اما منبع فرهنگی مفیدی برای نیازهای آنان بود، نمونه‌ای از استقراض راهبردی از بسیاری جهات مشابه با آنچه *کبرا ناگاست* انجام داده بود. راستافاریان چیزی غیرعادی در این کشور دور تشخیص دادند، فرصتی برای بازنویسی تاریخ فرهنگی خود در فواصل وسیع زمانی و مکانی. نتیجه چیزی بسیار متفاوت از بازگشت ساده به آفریقا یا تاریخ آفریقا بود؛ چیزی به غایت اصیل بود که متن باستانی اتیوپی را با تجربهٔ جامائیکا، از جمله موسیقی متمایز و دیگر سنت‌های آن در هم می‌آمیخت. به خشونت تجارت برده در اقیانوس اطلس و استثمار استعماری با آمیزه‌ای از افسانه‌های باستانی و ایده‌های اوایل قرن بیستم درباره هویت متمایز سیاه‌پوستان جامائیکایی و نوادگان‌شان پاسخ می‌داد. از آن زمان، راستافاریان الهام‌بخش دیگر جنبش‌های استقلال‌طلبانهٔ فرهنگی و سیاسی، از جمله پلنگ‌های سیاه[1] بودند. از طریق این خواننده‌ها و دیگر واسطه‌ها، *کبرا ناگاست* به کار خود ادامه داده و خوانندگان جدیدی را به مدار خود کشانده است. زمان آن فرارسیده است که به عنوان متنی تعیین‌کننده در قانون فرهنگ جهانی شناخته شود.

۱ـ Black Panthers

فصل نهم

یک عارف مسیحی و سه احیاگر اروپا



تاج‌گذاری شارلمانی، نقاشی شده در کارگاه رافائل (رافائلو سانزیو دا اوربینو[1]). (اتاق‌های رافائل، کاخ پاپ در واتیکان)

تاج‌گذاری شارلمانی[2] توسط رافائل و اعضای کارگاهش برای تزیین چند اتاق واتیکان در اوج رنسانس ایتالیا، در اوایل قرن شانزدهم نقاشی شد؛ اما

۱ـ Raffaello Sanzio da Urbino

۲ـ Charlemagne

صحنهٔ به تصویر کشیده شده در فرسک (نقاشی دیواری) حدود ۷۰۰ سال پیش، در سال ۸۰۰ میلادی رخ‌داده است. در آن سال، شارلمانی از اکس لاشاپل[۱] تا رم هزار مایل را سفر کرده بود تا به پاپ، لئوی سوم[۲]، کمک نظامی کند. لئوی سوم کسی بود که مورد تهدید شورشی داخلی قرار گرفت. در عوض، شارلمانی در مقام امپراتور روم، نخستین فرمانروای تاجگذاری کرده بود که از سال ۴۷۶ چنین امتیازی دریافت می‌کرد و او را در ردیف آرزوهای امپراتوران روم قرار می‌داد.[۱] تاج‌گذاری نشان داد امپراتوری روم پس از یک دوره افول، دوباره رو به ظهور است.

اکثر مردمی که در دوران زوال و سقوط روم زندگی می‌کردند، از این توصیف متحیر می‌شدند (همان‌طور که از اصطلاحات قرون‌وسطی یا قرون تاریکی متحیر شده بودند). رویدادهای تاریخی به‌آرامی و تقریباً نامحسوس رخ می‌دهند. یکی از ساکنان رم که از حملات ویزیگوت‌ها[۳] جان سالم به در آورده بود، می‌دانست طبقهٔ حاکم جدیدی به پایتخت آمده است؛ اما برای اکثر ساکنان این تنها به معنای تغییری دیگر در دنیایی بود که با فراز و نشیب‌های مداوم ناشی از برداشت‌های خوب و بد، سیل و قحطی دوره‌ای، امپراتورهای خوب و بد همراه بود. درست، جمعیت شهر ابدی از اوج یک میلیونی (عددی که تا قرن هجدهم دوباره به دست نیامد) به ۵۰ هزار نفر در قرن ششم کاسته شد[۲]؛ اما رومی‌های ساکن در دیگر بخش‌های امپراتوری تنها به‌طور غیرمستقیم تحت تأثیر این تغییرات به اصطلاح تاریخی قرار می‌گرفتند.

شاید واضح‌ترین و گویاترین نشانه‌ای که زوال رخ داده در گذشتهٔ در آن محسوس است، تلاش برای احیا است، بازگشتی به روزهای باشکوه سابق، چه واقعی و چه خیالی. این مورد در مورد شارلمانی بود که فرمانروایی خود را بر بیشتر مناطقی تثبیت کرده بود که امروز فرانسه، ایتالیا، آلمان، اتریش، جمهوری چک و کرواسی قرار دارند. او دوست داشت قلمروش را به‌عنوان وارث امپراتوری روم غربی بشناسند. با اینکه شارلمانی درباری دور از رم،

۱ـ Aix_laChapelle

۲ـ Leo III

۳ـ Visigoths

در اکس لاشاپل برپا کرد، مهر امپراتوری او نوزایی امپراتوری روم[۱] را اعلام کرد.[۳] پروژهٔ نوزایی شارلمانی فقط شامل تاج و تخت نبود. او همچنین می‌خواست «تولید ادبی را تجدید کند که با غفلت نیاکان ما اکنون تقریباً فراموش شده است».[۴]

شارلمانی در پی روایت یک داستان بود، داستان نوزایی؛ اما همهٔ داستان‌ها رویدادهای گزینشی، گیلاس روی کیک‌اند و آنها را در یک خط داستانی منظم قرار می‌دهند. داستان‌های نوزایی نیز از این قاعده مستثنی نیستند. شارلمانی دورهٔ پیش را «تاریک» یا «وسط» نامید ـ این اصطلاحات در قرن هجدهم اختراع شدند ـ؛ اما او بنیاد آنها را با این ادعا بنا نهاد که پدرانش از تولید ادبی غفلت کرده بودند به‌طوری‌که اکنون باید شکوه سابق آن دوران بازگردانده شود.

از دید شارلمانی، احیای تولید ادبی کار آسانی نبود؛ زیرا خود او توانایی نوشتن نداشت، چیزی که برای امپراتوران روم قدیم (و همچنین امپراتوران چین یا سلاطین عرب حاکم در آن زمان) تصورناپذیر بود.[۵] شارلمانی می‌دانست ندانستن نحوهٔ نوشتن، او را از فناوری و سنت فرهنگی مهمی دور می‌کند که زمانی بسیار گسترده‌تر بود.

این به آن معنا بود که اگر شارلمانی می‌خواست ادبیات را احیا کند، باید از خودش شروع کند. او با طاقت‌فرسایی مراحل یادگیری نوشتن را طی کرد. با نومیدی از عدم پیشرفتش، به نوشتن لوح‌ها و طومارهای پوستی زیر بالشش ادامه داد تا بتواند تمرین کند. متأسفانه، همان‌طور که آینهارد[۲]، زندگی‌نامه‌نویس او مشاهده کرد، هرگز نتوانست بر این مهارت مسلط شود؛ زیرا در زندگی برای عادت کردن دیگر دیر بود.[۶] بااین‌حال احتمالاً او خواندن را آموخته بود که در درجهٔ نخست به معنای خواندن لاتین بود و بنابراین حداقل به دنیای یادگیری خود دسترسی داشت. همچنین خواندن متون با صدای بلند عمومی رایج بود و می‌دانیم که شارلمانی از چنین خواندن‌هایی لذت می‌برد[۷].

۱ـ Renovatio imperii Romanorum

۲ـ Einhard

شارلمانی همچنین خاطرجمع بود که روترود[۱] دخترش تحت آموزش پلوس دیکونوس[۲] دانشمند ایتالیایی در خواندن و نوشتن است و همچنین مهارت‌های ادبی عالی آموزش دیده است.[۸]

تجربهٔ ناکامی در تسلط بر نوشتن به شارلمانی آموخت که دسترسی به ادبیات چقدر دشوار است، چقدر به مؤسسات آموزشی و زیرساخت کامل تولید ادبی وابسته است. برای ایجاد چنین زیرساختی، کتابخانهٔ درباری چشمگیری برپا کرد (درست زمانی‌که دارالحکمه در بغداد برپا شد) که نه‌تنها شامل ادبیات مسیحی، بلکه شامل نوشته‌های پیشامسیحیت از جمله ارسطو و ادبیات رومی می‌شد.[۹] برحسب تجربهٔ خودش می‌دانست که گردآوری کتاب کافی نیست. کتاب‌ها نیاز به مطالعه، نسخه‌برداری، تصویرسازی و رهایی از اشتباهات تصادفی کاتبان بی‌توجه داشتند. در پاسخ، شارلمانی دربار خود را به مرکز فعالیت‌های ادبی تبدیل کرد و دانشمندان و نویسندگانی را از خارج از کشور، از جمله آلکوئین[۳]، پژوهشگر انگلیسی جذب کرد و هر گونه منابعی را در اختیار آنها قرار داد که برای شکوفا کردن دانش موجود در مجلدات چشمگیر گنجینهٔ ادبی خود نیاز داشتند. (آلکوئین پیش‌تر از نفوذ متون از اسپانیا سود برده بود، جایی‌که مسیحیان از دست مهاجمان عرب می‌گریختند و متون خود را به همراه داشتند.)

دشواری دیگری نیز وجود داشت، مشکلی که شارلمانی نیز مستقیماً تجربه کرد: کتاب‌ها و دست‌نوشته‌هایی که به دربار او آورده می‌شد، اغلب در رمزگشایی دشوار بودند. کاتبانی که در بخش‌های مختلف اروپا کار می‌کردند از دست‌خط‌ها، اختصارات و خط‌های کاملاً متفاوتی استفاده می‌کردند. در این شرایط، شارلمانی و مشاورانش تصمیم بر آن گرفتند آنچه نیاز دارند، فرهنگ نگارشی کاملاً جدیدی است و این به معنای یک خط جدید است. خط جدید خوانایی را افزایش می‌دهد، تضمین می‌کند که کاتبان در سراسر قلمرو شارلمانی می‌توانند نوشته‌های یکدیگر را رمزگشایی کنند و دانش‌آموزان را قادر می‌سازد تا سریع‌تر پیشرفت کنند.[۱۰] خط جدید همچون کارولینژی

۱ـ Rotrude
۲ـ Paul the Deacon
۳ـ Alcuin

خرد[۱] شناخته شد.[۱۱] (من این خطوط را با قلمی به نام Times New Roman تایپ می‌کنم که جدیدترین نسخهٔ کارولنیژی خرد است، نامی مناسب برای خطی که توسط یک امپراتور جدید روم پدید آمده است که بهسازی نوشتاری او به قصد آفرینش یک فرهنگ نوشتاری رومی جدید بود.)

این نوزایی ادبی از بیرون به دربارهای کوچکی سرایت کرد که در پی تقلید از چیزی بودند که در اکس لاشاپل رخ می‌داد. شارلمانی دربارهای دیگر را تشویق کرد تا خط جدید او را بپذیرند و با دربار او در پرورش هنرهای ادبی همکاری کنند. درحالی‌که فرهنگ نوشتاری در مرکز این رنسانس قرار داشت، شارلمانی همچنین هنرهای بصری و معماری را به سبکی ترویج کرد که سبک رومی قلمداد می‌شد و امروزه به اسم رومانسک[۲] شناخته می‌شود.

برنامهٔ نوزایی فرهنگی ترویج شده توسط شارلمانی که شامل بهسازی‌های سیاسی و اجتماعی نیز می‌شد، آن‌قدر مهم بود که امروزه اغلب از آن به‌عنوان رنسانس کارولینژی یاد می‌شود. با بررسی دقیق‌تر، چندان یک تولد دوباره به مثابهٔ تصمیمی راهبردی، ساختهٔ شارلمانی، برای اتصال قلمرو خود به تاریخ امپراتوری روم نیست. نوزایی او نیز تا حدی مبتنی بر وام‌گیری دانش از اندلس[۳]، اسپانیای تحت اشغال اعراب بود که آموخته‌های پیشامسیحیت از مکان‌هایی مانند دارالحکمه در بغداد به آنجا آورده شده بود.[۱۲]

***

در میان نهادهایی که شارلمانی ترویج کرد، نهادی بود که در دوران اوج امپراتوری روم وجود نداشت: صومعه. جنبش رهبانی در طول سال‌های رو به زوال امپراتوری روم ظهور کرد و به نهادی مرکزی برای ذخیره‌سازی و انتقال فرهنگ برای بیش از یک هزار سال آینده تبدیل شد. در صومعه‌ها بود که بیشتر آثار ادبی نسخه‌برداری و از این طریق برای نسل بعدی حفظ شد. حتی دربار بسیار ادبی شارلمانی، کتابت‌خانه یا مکانی برای نگارش متعلق به خود نداشت. برای کار واقعی نسخه‌برداری، او بر صومعه‌ها تکیه داشت. راهبه‌هایی

۱ـ Carolingian minuscule

۲ـ Romanesque

۳ـ al-Andalus

مشغول به کار در صومعه‌ها نیز نقش مهمی ایفا می‌کردند، از جمله خواهر شارلمانی که در صومعهٔ نوتردام[۱] در شل[۲] راهبهٔ اعظم بود.[۱۳]

نقش مهم صومعه‌ها، در یکی از برجسته‌ترین رهبران آنها، نمایانگر پیامد اصلاحات شارلمانی می‌شود: هیلدگارد اهل بینگن[۳] (۱۱۷۹ـ۱۰۹۸). او که سیصد سال پس از تاج‌گذاری شارلمانی در اکس لاشاپل به دنیا آمد، قدرت کتابت‌خانه را با استفاده از آن، نه‌تنها به‌عنوان نهادی برای نسخه‌برداری کتاب‌های قدیمی، بلکه برای تولید دانش جدید، آزاد کرد. مطمئناً صومعه‌ها همیشه نگهداری را با نوآوری می‌آمیزد؛ اما کاری که هیلدگارد با این نهاد انجام داد، به‌طور شگفت‌انگیزی غیرعادی بود.

هشت سال نخست زندگی هیلدگارد برای بسیاری از معاصرانش رشک‌برانگیز بود. او در خانواده‌ای اشرافی با دارایی‌های گسترده در سراسر جنوب آلمان و اقامتگاهی اصلی و باشکوه به دنیا آمد. موقعیت ممتاز والدینش به آن معنی بود که آنها تابع هیچکس جز اعلی‌حضرت امپراتور مقدس روم ـ جانشین شارلمانی ـ نبودند.[۱۴]

زندگی هیلدگارد در هشت سالگی به‌شدت تغییر کرد، زمانی‌که والدینش تصمیم به تقدیم کوچک‌ترین دختر خود در مقام نوعی عشریه[۴] به خدا تقدیم گرفتند.[۱۵] این به آن معنی بود که هیلدگارد هشت ساله قانوناً به کلیسا داده شد و تقدیرش بر زندگی در یک صومعه بود. این کنش تقدیم با یک هدیهٔ مالی همراه بود و هر ارثی که شاید در آینده به هیلدگارد برسد به‌طور خودکار به صومعه سوق می‌یافت.[۱۶] هیلدگارد دیگر فرزند اشراف آزاد نبود و در مالکیت کلیسا درآمد.

در ابتدا، کودک هشت ساله تحت مراقبت جوتا فون اسپونهایم[۵]، یک تازه‌کار قرار گرفت. هیلدگارد رسماً در حدود چهارده سالگی به یک «حصار»[۶]

۱ـ Notre_Dame

۲ـ Chelles

۳ـ Hildegard of Bingen

۴ـ Tithe، مالیاتی که در گذشته مسیحیان به کلیسا می‌دادند.

۵ـ Jutta von Sponheim

۶ـ Enclosure

کوچک زنانه متصل به یک صومعه وارد شد، «محصور» به همان معنایی که داشت، آنطور که در قوانین قرون‌وسطی بزرگسالی تلقی می‌شد.[۱۷] او حالِ عضو جامعه‌ای بندیکتیی ۱ جدیدی به نام دیسیبودنبرگ ۲ بود که یعنی او رسماً با خدا ازدواج کرده بود. هیلدگارد تا پایان عمر خود در محصوره‌های زندگی رهبانی زیست.

زندگی هیلدگارد در صومعه بسیار منظم بود. قوانینی که دقیقاً تدوین شده بود، به او می‌گفتند چه زمانی برخیزد، چه زمانی غذا بخورد، چه زمانی دعا کند، چه دعاهایی بخواند و چه آهنگ‌هایی بخواند. هیچ لحظه‌ای از زندگی رهبانی آزاد نبود؛ زیرا مقررات آن برای جلوگیری از بیکاری طراحی شده بود.[۱۸] این قوانین در اواخر امپراتوری روم توسط بندیکت نورسیا ۳ (۵۵۰ـ۴۸۰) در به اصطلاح *regula Sancti Benedicti* وضع شده بود. آنها ریتم‌های زندگی روزمره و همچنین سازماندهی خود صومعه را تجویز می‌کردند که توسط یک راهب ارشد کنترل می‌شد. (ترویج *regula Sancti Benedicti* بخشی از تجدید یادگیری شارلمانی بود.)

در زمان بندیکت، زندگی رهبانی برای مسیحیت نسبتاً جدید بود؛ ولو در جاهای دیگر به خوبی تثبیت شده بود. به ویژه، بودیسم از یک جنبش رهبانی رشد کرده بود که در قرن‌های نهایی پیش از میلاد، با پیروان بودای دست‌شسته از زندگی‌های قدیمی خود و سوگندخورده به فقر آغاز شد.[۱۹] به بیان دقیق، تنها راهبانی که در چنین جامعه‌ای می‌زیستند، می‌توانستند به واقع خود را بودایی بنامند. دیگر افراد، از جمله شاه آشوکا، افرادی غیرعادی بودند که هدف‌شان حمایت از راهبان بودایی بود.[۲۰] نه یهودیت و نه مسیحیت اولیه، حول محور زندگی رهبانی بنا نشده بودند یا برای قلمداد شدن کسی به عنوان یهودی یا مسیحی مستلزم محدودیت‌های آن نبود. اگر رهبانیت مسیحی تحت تأثیر بودیسم قرار گرفته باشد، تأثیر باید غیرمستقیم بوده باشد، شاید از طریق گوشه‌نشینانی در مصر و سایر نقاط خاور نزدیک که با فروپاشی بخش غربی امپراتوری روم، اعمال زاهدانۀ آنها به اروپای مسیحی

۱ـ Benedictine
۲ـ Disibodenberg
۳ـ Benedict of Nursia

راه یافت. به هر روی، بندیکت بود که در نزدیکی پروجای[1] امروزی در ایتالیا می‌زیست و این اعمال را به یک نهاد متمایز تبدیل کرد.

از نظر بندیکت، صومعه چند هدف را در یک هدف می‌آمیخت. مهم‌ترین آنها توانمندسازی زیستی منحصراً وقف‌شده به خدا، بر خلاف اهداف دنیوی بود؛ اما وقف زندگی خود به خدا چه معنایی داشت؟ یکی از مؤلفه‌ها، عبادت[2] بود که شامل اقامهٔ نماز و دعا برای جامعه‌ای وسیع‌تر بود. کار[3] به همان اندازه مهم بود که به مکان و اندازهٔ صومعه بستگی داشت. اغلب صومعه‌ها در زمانی که جاده‌ها خطرناک بودند، اسکان امنی برای مسافران فراهم می‌کردند. آنها به فقرا غذا می‌دادند و به دنبال آموزش مردم محلی بودند. بندیکت متوجه شد برای گرد هم آوردن این اهداف مختلف، باید قوانینی را تدوین کند که نوع کاملاً تازه‌ای از موجودیت فرهنگی بیافریند. او به فراسوی وحشیانه‌ترین رویاهایش نائل شد؛ زیرا صومعه‌ها و دیرهای بیشتری قانون بندیکتی[4] را پذیرفتند و نهادی را می‌آفرینند که اروپای مسیحی را شکل می‌داد.

صومعه‌ها و دیرهای بندیکتیی بسیار بیشتر از راهی برای مسیحیان جانسپار، به وقف زندگی خود برای عبادت و دست یازیدن به کارهای نیک بودند. آنها همچنین مکان‌هایی بودند که دانش در آنها حفظ، اصلاح و منتقل می‌شد. ترس بندیکتی‌ها از بیکاری می‌توانست به رژیم سختی از کار فیزیکی سوق یابد، به‌ویژه در صومعه‌هایی با عملیات‌های کشاورزی گسترده؛ اما کار می‌توانست به معنای خواندن و نوشتن نیز باشد. در حالی‌که نهادهای قدیمی سوادآموزی در امپراتوری روم، همانند مدارس و کتابخانه‌های خصوصی رو به زوال بودند، صومعه‌ها به‌عنوان جایگزین جدیدی ظهور کردند. *قانون بندیکتی* با آگاهی از این نقش، دقت زیادی کرد تا مشخص کند چگونه کتاب‌ها باید در گردش باشند، چگونه می‌توان آنها را به امانت گرفت و چه زمانی باید بازگردانده شوند. کتابخانه را به قلب تپندهٔ صومعه بندیکتی یا حداقل یکی از اتاق‌های آن تبدیل کرد.

۱ـ Perugia
۲ـ Orare
۳ـ Laborare
۴ـ Regula Benedicti

در مجاورت کتابخانه، کتابت‌خانه قرار داشت، مکانی که راهبان و راهبه‌ها کارهای اجباری خود را در قالب نوشتن انجام می‌دادند. قبل استفادهٔ گسترده از چاپ، حفظ دانش به صرف ساعات طولانی نسخه‌برداری کتاب‌ها با دست بستگی داشت. کتاب‌های زیادی برای نگهداری وجود داشت و هرگز زمان کافی برای بازنویسی همهٔ آنها وجود نداشت. این مسأله منجر به روند بی‌رحمانهٔ انتخاب شد. همهٔ راهب‌ها و راهبه‌های شاغل در کتاب‌های مقدس درگیر نسخه‌برداری کتاب‌ها نبودند. دیگران این کتاب‌ها را با تفسیر عرضه می‌کردند. در حالی‌که از قرار معلوم به معنای شفاف‌سازی یک متن مهم بود، تفسیرها اغلب برای بیان ایده‌های جدید استفاده می‌شدند که با ظرافت به‌عنوان اظهاراتی در مورد ایده‌های موجود در لفافه قرار می‌گرفتند. گروه سوم راهبان تذهیب‌ها را افزودند و حروف بزرگ را در ابتدای فصل‌ها به کل جهان‌های بصری تبدیل کردند؛ در حالی‌که دیگر تصویرسازی‌ها، اغلب تصاویر و صحنه‌های به‌غایت کوچک، در اطراف لبه‌های متن تروایده می‌شدند. کتاب‌هایی تولید شده در صومعه‌ها، آثاری چندلایه و چند رسانه‌ای بودند.

اما چه نوع کتاب‌هایی برای بقا انتخاب شدند؟ به‌ویژه مشکل این بود که آیا صومعه‌های بندیکتی باید زبان و ادبیات رومی را حفظ کنند. از منظر مسیحی، هر چیز پیشاعیسوی، به جز یهودیت، بت‌پرستانه بود و بنابراین، اگر نه کاملاً گمراه و اسفناک، ناقص بود. (دانته[1] نویسندگان پیشامسیحیت، از جمله هومر و ویرژیل را در برزخ، اولین دایرهٔ جهنم قرار داد، نه به آن دلیل که گناهان خاصی مرتکب شده بودند؛ بلکه صرفاً به آن دلیل که پیش از میلاد مسیح زندگی می‌کردند و بنابراین به امتیاز مسیحی‌بودن دسترسی نداشتند.) در همان زمان، اندیشهٔ یونانی و رومی نویسندگان اولیهٔ مسیحی را شکل داده بود که با انجیل یوحنا[2] آغاز شد و همچنین نوشته‌های به اصطلاح پدران کلیسا مانند اسقف آفریقای شمالی، سنت آگوستین[3] که به‌ویژه افلاطون را تحسین کرد. از طریق تأثیر کلاسیک بر آثار این نویسندگان اولیهٔ مسیحی، مقادیر قابل‌توجهی از یادگیری کلاسیک در کتابخانه‌ها و کتاب‌نامه‌های صومعه‌های

۱ـ Dante
۲ـ John
۳ـ Saint Augustine

بندیکتی حفظ، نسخه‌برداری و تشریح- علاوه‌بر عهد عتیق و جدید، ترجمه‌شده به زبان لاتین- شد.

بسیاری از دیگر نویسندگان از دوران باستان یونان و روم تنها از طریق نقل‌قول زنده مانده‌اند. از آثار گستردهٔ افلاطون، تنها یک دیالوگ، *تیمائوس* (که در آن افلاطون از جوانی یونان می‌نالد و تاریخ جایگزین آتلانتیس را می‌آفریند)، با ترجمهٔ لاتینی، ولو بیش از ارسطو و سایر نویسندگان، اغلب از طریق مترجمان رومی دردسترس بود. به هر حال صومعهٔ بندیکتی اساساً برای ترویج مسیحیت طراحی شده بود، نه برای حفظ گسترده‌ترین دامنهٔ دانش (از این نظر، بسیار متفاوت از دارالحکمه در بغداد بود). آنچه از دوران باستان پیشامسیحیت باقی مانده است، اغلب به‌طور تصادفی یا غیرمستقیم انجام شد، گاهی اوقات هم پوست‌نگاره‌های گران‌بهای حامل آثاری از دوران باستان با متون مسیحی نوشته می‌شد. مواد مورد استفادهٔ مجدد، مشهور به پالیمپسست[۱]، اغلب دارای رگه‌هایی از رسم‌الخط اصلی بودند که به نسل‌های بعدی اجازه می‌داد دوباره کشف کنند و به آثار قدیمی‌تر جان تازه‌ای بدهند.

در زمانی که هیلدگارد وارد زندگی رهبانی شد، قرن‌ها پس از پیدایش جنبش رهبانی و گسترش آن توسط شارلمانی، شبکه‌ای متشکل از هزاران صومعه پس از حکومت بندیکت پدید آمد که همگی در نظم بندیکتی قدرتمند سازمان یافته بودند. با گذشت زمان، هیلدگارد بر آن قواعد و شیوه زندگی آفریده شده به دست آنان تسلط یافت و در ۳۸ سالگی به مقام *Magistra*، رئیس گروه راهبه‌های وابسته به صومعهٔ دیسیبودنبرگ تبدیل شد.[۲۱]

راهبه‌ها معمولاً تحت کنترل راهب بزرگی بودند؛ اما دیسیبودنبرگ صومعه‌ای دوگانه بود، با بخش‌های مجزا از راهبه‌ها و راهبان که به آن معنی بود، راهبه‌ها در اختیار راهب بزرگی بودند. هیلدگارد به این موقعیت مطیع راضی نبود. او بارها و بارها با راهب بزرگ دیسیبودنبرگ بر سر تفسیر قواعد ویژه درگیر شد و خواستار آرامش سختگیرانه‌ترین قوانین شد. او حتی تفسیری بر *قانون بندیکتی* نوشت تا برداشت متمایز خود را در مورد نحوهٔ ادارهٔ یک صومعه ملایمت‌تر نشان دهد.[۲۲] پس از سال‌ها درخواست از مقامات، سرانجام

۱ـ Palimpsest، طرس یا طوماری که متن اصلی‌اش پاک شده و از نو روی آن نگاشته می‌شود.

به او اجازه داده شد تا صومعه‌ای برای خود در روپرتسبرگ[۱]، در نزدیکی بینگن، در حدود ۱۱۵۰ تأسیس کند؛ زمانی‌که او در اوایل پنجاه سالگی بود.[۲۳] او که تقریباً تمام زندگی خود را در نهادی گذرانده بود که ساختهٔ خودش نبود، سرانجام در موقعیتی قرار گرفت که آن نهاد را به روش خود بازسازی کند.

در حالی‌که هیلدگارد صومعه را همچون نهاد ذخیره‌سازی و انتقال فرهنگی گرامی می‌داشت، به‌ویژه آگاه بود که ذخیرهٔ فرهنگی به‌خودی خود یک هدف نیست؛ بلکه می‌تواند برای تولید دانش و بینش جدید مورد استفاده قرار گیرد. اگرچه بسیاری از مطالبی که او قادر به خواندن بود توسط مسیحیت از پیش برگزیده شده بود، همان‌طور که از صافی نظام کتابخانهٔ بندیکتی گذشته بود، انواع دیگری از دانش وجود داشت که در صومعه‌ها، خانه پیدا کرده بود، از جمله پزشکی. صومعه‌ها به‌عنوان مراکز آموزشی، افراد مبتلا به بیماری‌های شدید یا غیرعادی را جذب می‌کردند که امیدوار بودند دانش گردآوری‌شده در این نهادها شاید درمانی فراهم کنند. راهبان و راهبه‌ها با جدیت رساله‌های پزشکی را بازنویسی کرده بودند که بعید به نظر می‌رسید تداخلی با باورهای مسیحی داشته باشد. صومعه‌ها همچنین اطلاعاتی در مورد درمان‌های موفق گردآوری کردند و آن را به نسل بعدی منتقل کردند و کتاب‌های پزشکی خود را دارایی بسیار ارزشمندی کردند. هیلدگارد از این دانش بهره برد.

پزشکی از این جهت غیرعادی بود که نه‌تنها مبتنی بر یادگیری کتاب، بلکه بر تخصص عملی نیز بود. بسیاری از صومعه‌ها از باغ‌های گیاه‌شناسی نگهداری می‌کردند و راهبان و راهبه‌هایی را جذب می‌کردند که در به‌کارگیری آنها خبره بودند. دانش عملی اغلب به صورت شفاهی منتقل می‌شود، به‌ویژه در میان جمعیت‌هایی که در دسترسی به سواد مشکل داشتند، از جمله زنان.[۲۴] بخشی از آثار مکتوب هیلدگارد که شهرت روزافزون خود را مدیون آن است، در زمینهٔ پزشکی بود، آمیزه‌ای از تجربیات عملی به‌دست آمده در باغ گیاهان دارویی و درمان بیماران با دانش به‌دست آمده از کتاب‌ها.

نوشته‌های هیلدگارد در مورد پزشکی، علی‌رغم تأثیرشان، دلیلی برای تبدیل شدن او به یکی از شناخته‌شده‌ترین زنان زمانهٔ خود نبود. این شهرت به

۱ـ Rupertsberg

رویاهای او بستگی داشت. هیلدگارد از زمان نسبتاً جوانی دیدگاه‌هایی داشت که نگرشی متمایز نسبت به جهان، تاریخ و نحوهٔ زندگی‌کردن را نشان می‌داد. (حتی نوشته‌های او در مورد پزشکی در نمای بزرگ‌تری از کیهان گنجانده شده است.)[۲۵] بعدها، در اواخر عمرش، توضیح داد که چگونه این بینش‌ها بدو رسید:

> در سال ۱۱۴۱ تجسم عیسی مسیح، پسر خدا، هنگامی‌که ۴۲ سال و هفت ماه داشتم، نور آتشینی، به شدت درخشان، از طاق باز بهشت بیرون آمد و در تمام مغزم جاری شد. همچون شعله‌ای که داغ است، بدون آنکه بسوزد، تمام قلب و سینه‌ام را برافروخت، همان‌طور که خورشید هر چیزی را گرما می‌بخشد که پرتوهایش بر آن فرود می‌آید و ناگهان می‌توانستم دریابم کتاب‌هایی مانند زبور[۱]، انجیل و سایر مجلدات کاتولیک عهد عتیق و عهد جدید در واقع چه چیزی را بیان می‌کنند؛ اما نتوانستم کلمات متن را تفسیر کنم یا نتوانستم هجاها را تقسیم کنم یا هیچ تصوری از حالات یا زمان‌ها نداشتم.[۲۶]

این بینش‌ها چه بود؟ می‌توان آنها را از نظر دینی همچون بینش‌های عطاشده از سوی خدا به هیلدگارد تفسیر کرد. می‌شود آنها را از نظر روان‌شناختی، به‌عنوان محصول زندگی سپری‌شده در دین‌خویی فزایندهٔ جامعه‌ای در انزوا تفسیر کرد یا همان‌طور که برخی گفته‌اند، همچون میگرنی شدید؛ اما پیشنهاد می‌کنم به شیوه‌ای متفاوت به آنها برخورد کنیم: همچون نوعی خاص از پروژه‌ای فرهنگی (این رویکردها متقابلاً منحصر به فرد نیستند). با اینکه به نظر این بینش‌ها مستقیماً به هیلدگارد رسیده‌اند؛ اما در واقع عمیقاً توسط کتابخانه و کتابت‌خانه، هستهٔ صومعه بندیکتی شکل گرفته‌اند. بینش‌ها روشی بودند که هیلدگارد از کتابت‌خانه برای هدفی کاملاً جدید استفاده کرد.

برخی از تصاویر گزارش‌شده توسط هیلدگارد، از سنت‌های دیرینهٔ مسیحیت آخرالزمانی، از جمله خداوند در مقام بارانی از نور یا روح القدس به‌دنیا آورندهٔ روح برگرفته شده است؛ اما برخی دیگر از تصاویر برساختهٔ او

۱ـ Psalter

بودند، برخی استادانه و باروک و برخی دیگر به‌طرز شگفت‌انگیزی ساده «روح در بدن همانند شیرهٔ درخت است.»[۲۷] بینش‌هایی از آفرینش کیهانی و نجات نوع بشر از طریق مسیح و همچنین مبارزه میان خیر و شر و تولد هیولاها وجود داشت. بینش‌های هیلدگارد در سناریوهایی از آخرالزمان با الهام از کتاب مکاشفه به اوج خود رسید.

بینش‌های هیلدگارد، ارائه شده به‌عنوان پیام‌های الهی، با خطرات بزرگی همراه بود: کلیسا باید آنها را معتبر اعلام می‌کرد، در غیر این صورت محکوم به دروغ و حتی بدعت می‌شدند. هیلدگارد از طریق وظایف اداری خود می‌دانست چه کاری باید انجام دهد و کمپین دقیقی را به پا کرد تا بینش‌هایش را مجاز کند.[۲۸] نامه‌های او به مقامات، از جمله برنارد کلروو[۱]، مهم‌ترین روشنفکر کلیسا در آن زمان، شاهکارهای دیپلماسی بودند، همان مهارتی که او برای کسب مجوز برای تأسیس صومعهٔ خود از آن استفاده کرد. او حتی موفق شد در سفر پاپ یوجین دوم[۲] به تریر[۳]، بنیش‌های خود را تأیید کند.[۲۹] به این ترتیب، او موفق شد بینش‌های خود را معتبر تشخیص دهد.

به رسمیت شناختن خارج از دیوارهای ضخیم صومعه به دلیل دیگری نیز مهم بود: این امر به هیلدگارد اجازه می‌داد سفر کند، دعوت‌هایی برای ارائهٔ بینش‌ها و ایده‌هایش بپذیرد، با علمای آموزش‌دیده در کلیسا ملاقات کند و در مکاتبات گسترده شرکت جوید. همهٔ اینها ابزارهایی بودند که هیلدگارد می‌توانست از طریق آنها به چیزی بیافزاید که در محدودهٔ کتابخانه و کتابت‌خانه آموخته بود و افق فکری و همچنین حوزهٔ نفوذش را گسترش می‌داد.

همچنین بینش‌هایی همانند بینش‌های هیلدگارد موضوع حساسی بود؛ زیرا با نوع یادگیری معمول صومعه‌ها بسیار متفاوت بود، همان‌طور که بر رونوشت کتاب مقدس و نوشتن تفسیر متمرکز بود. برخلاف تفاسیر، بینش‌ها از نقل‌قول‌های متون دیگر، حداقل نه آشکارا، استفاده نمی‌کردند. به همین دلیل ادعای اقتدار ادبی نمی‌کردند که بیشتر توسط مردان اعمال می‌شد. با

۱ـ Bernard of Clairvau

۲ـ Eugene II

۳ـ Trier

وجود اینکه هیلدگارد از خانواده‌ای اشرافی بود و از این رو، مانند اکثر اعضای صومعهٔ خود، به منابع آموزشی دسترسی داشت، هرگز احساس نمی‌کرد به‌راحتی در دنیای نویسندگی و تحصیل در دسترس همکاران مردش، غرق شده باشد – حداقل، این چیزی است که او ادعا کرد. او تمایل داشت آموخته‌ها و منابع ادبی خود را کم‌اهمیت جلوه دهد.

تواضع او را باید با مقدار قابل‌توجهی بیش از یک دانهٔ نمک پذیرفت. شاید احساس می‌کرد این چیزی است که مافوق مردش خواهان شنیدن بودند. شاید او واقعاً با نکات ظریف‌تر دستور زبان لاتین مشکلاتی داشت. او این کاستی‌ها را در «جهل» خود خلاصه کرد؛ اما این به چه معنا بود؟ مشخص نیست که او تا چه اندازه در به اصطلاح هنرهای آزاد هفتگانه، برنامهٔ درسی پایه‌ای تحصیل کرده است که بین سه هنر اساسی[۱] ـ بلاغت، دستور زبان و منطق ـ دستکاری زبان و اندیشه و چهار هنر[۲] حساب، هندسه، موسیقی و نجوم تقسیم شده بود. این هفت هنر *لیبرال* نامیده می‌شدند؛ زیرا هدف آنها آموزش افراد آزاد بود، در مقابل خدمتکاران، رعیت‌ها، افراد به بردگی گرفته‌شده و دیگرانی که وابسته به حساب می‌آمدند (از جمله بیشتر زنان). آنها را هنر به معنای «حوزه‌های دانش»[۳] می‌نامیدند، بدون هیچ ارتباطی با آنچه ما آثار هنری خلاقانه می‌دانیم. حتی موسیقی، همان‌طور که در *کواتریویوم* آموزش داده می‌شد، به‌عنوان شاخه‌ای از ریاضیات در نظر گرفته می‌شد که به تناسبات و هارمونی‌هایی مربوط می‌شد که می‌توان آن را برحسب اعداد بیان کرد، نه با آمیزه یا اجرای آثار هنری موسیقی. با وجود اینکه هیلدگارد دختر اشراف بود، تقریباً تمام زندگی او در صومعه سپری شده بود، جایی که تأکید بیشتر بر بخش بی‌اهمیت هنرهای لیبرال ـ بلاغت، دستور زبان و منطق ـ بود.

مهم نیست تحصیلات رسمی او شامل چه مواردی می‌شود یا نادیده گرفته می‌شود، هیلدگارد خیلی بیش از چیزی می‌خواند و می‌دانست که به آن اعتراف می‌کرد از جمله، البته، کتاب مقدس لاتین و آثار بندیکت، اما همچنین نوشته‌های دیگر مفسران مسیحی، همانند سنت آگوستین.[۳۰] اگر

۱ـ Trivium
۲ـ Quatrivium
۳ـ areas of knowledge

هیلدگارد از این واقعیت آگاه بود که تحصیلاتش همانند مردان دانش‌آموختهٔ هم‌سن خود نیست، با این وجود در جهل ادعایی‌اش چیزی بیش از تسلیم بودن در کار بود. در حالی‌که از این پرسش طفره می‌رفت که چقدر مطالعه کرده یا باید خواند، از طریق بینش‌هایش منبع متفاوتی از اقتدار پیدا کرد که به توانایی پشت سر هم نام بردن رشته نقل‌قول‌ها و سایر راهبردهای استدلال وابسته نبود.

بینش‌ها، دست‌کم در شکل مکتوب‌شان، با این وجود در کتابت‌خانه تولید شده‌اند. هیلدگارد می‌توانست خودش آنها را بنویسد؛ اما احتمالاً آنها را به کاتبانی، از جمله ولمار[۱]، دستیارش دیکته کرد که به‌دقت بر روند تولید بینش‌ها نظارت می‌کرد، اثری با اندازه و پیچیدگی عظیم. در حالی‌که بیشتر بینش‌های او از طریق توصیف شفاهی برانگیخته می‌شد، برخی از آنها نیز به صورت بصری از طریق تصویرسازی به صورت بصری به دست آمد که شامل نمادهای کیهانی و شخصیت‌های مذهبی است، با استفاده راهبردهای توسعه‌یافته توسط راهبان و راهبه‌های کاتب برای حروف بزرگ و تحشیه‌نگاری.[۳۱] نوشتن بینش‌های گسترده از این گستره و تازگی، کاری نبود که کتابت‌خانهٔ بندیکتی برای انجام آن طراحی شده بود؛ اما هیلدگارد از آن نهاد برای اهداف خود بهره برد.

در نهایت، علاوه‌بر ماهیت بصری شدید تجربیات هیلدگارد، جزیی شنیداری نیز وجود داشت که باید به تصویر کشیده می‌شد. موسیقی به‌عنوان شکل هنری زودگذر، اغلب بدون هیچ ردی ناپدید می‌شود. از موسیقی‌های تولید شده توسط انسان‌ها، تنها بخش کوچکی از آن باقی مانده است و تنها از دو هزار سال گذشته، از زمانی‌که انسان‌ها اشکالی از نت‌های موسیقی را تکامل دادند که حداقل به ما درک درستی از موسیقی گذشته می‌دهد. این به آن معنا نیست که ما پیش از نت‌نویسی موسیقی چیزی نمی‌دانیم. گاهی اوقات، قطعاتی از سازها باقی می‌ماند یا تصاویری از سازها، مانند فلوت‌هایی که انسان‌های غارنشین استفاده می‌کردند و تصاویری از عودنوازان مصری که نکات کوچکی از فرهنگ موسیقیایی یک جامعه به ما می‌دهد. در جایی‌که سخنرانی یادداشت می‌شد، به‌ویژه در زمینه‌های تشریفاتی، گاهی اوقات

۱- Volmar

سرنخ‌هایی در مورد اجرا در آن گنجانده می‌شد. بعدها، فرهنگ روبه‌رشد نویسندگی شامل توصیف‌های رویدادهای موسیقی می‌شود.

خوشبختانه هیلدگارد در زمانی می‌زیست که نت‌نویسی موسیقی توسعه یافته بود و به او اجازه می‌داد آهنگ‌هایی را ضبط کند که با بینش‌هایش همراه بودند. بسیاری از آهنگ‌های او به اصطلاح ساده‌خوانی[۱] هستند که دارای صدایی منفردند. کار موسیقایی او شامل ۷۷ سرود نیایشی است که در روزهای خاص اجرا می‌شود و درامی عبادی برای اجرای جمعی راهبه‌ها به مناسبت تأسیس اجتماع جدید در روپرتسبرگ نوشته شده است. (فقط شیطان نمی‌تواند آواز بخواند و باید خود را به گفتار معمولی بسنده کند.)[۳۲] ساده‌خوانی او به دلیل تنوع آن، از جمله دامنهٔ ملودیک فوق‌العاده‌اش متمایز است.

پس از هیلدگارد، نت‌نویسی موسیقی منجر به شکوفایی آهنگ‌های پیچیده و فرم‌های اصلاح‌شده‌تر از هارمونی و پلی‌فونی، بیان همزمان صداهای مختلف می‌شود. در حالی که ترکیبات هیلدگارد شاید در مقایسه ساده به نظر آیند؛ اما غیرعادی بودند و از مجموعهٔ استاندارد منحرف شدند؛ اما آنچه بیش از همه در مورد آنها غیرعادی است، این است که ما اصلاً آنها را داریم، اینکه آنها نوشته شده‌اند و به شخصی خاص مرتبط شده‌اند. هیلدگارد یکی از اولین آهنگسازانی است که او را با نام می‌شناسیم.[۳۳]

وقف هیلدگارد به نوشتن، شکل غیرمعمول دیگری هم داشت: او زبانی رمزی آفرید که شامل الفبایی کامل بود. او که شاید از روی هوس آغاز کرده بود، آن را به‌طور جدی در تمام زندگی خود توسعه داد. مطابق با ادعاهای مکرر خود در مورد جهل، آن را *lingua ignota* نامید. این عبارت معمولاً به‌عنوان «زبان ناشناخته» ترجمه می‌شود؛ اما می‌تواند به معنای زبان ناشناس‌ساز نیز باشد.[۳۴] این زبان به ما یادآوری می‌کند هیلدگارد برای ندانستن ارزش مثبتی قائل بود و اینکه چقدر در مورد راهبردهای نوشتاری مختلف، از الفبای لاتین معمول و نت موسیقی گرفته تا زبان رمزی خود، فکر می‌کرد.

ماهیت جامع کار هیلدگارد را می‌توان با ژانر دیگری از عصر مقایسه کرد:

۱ـ Plainchant

summa یا خلاصهٔ همهٔ دانش‌ها که توسط ابن‌سینا توسعه یافت؛ به‌طوری‌که او اشکال مختلف دانش از سرتاسر امپراتوری وسیع عرب و فراسوی آن را ادغام می‌کرد. نه احیای کارولینژی و نه صومعه‌های بندیکتی به‌طور خاص بر بازیابی فلسفهٔ یونان متمرکز نشده بودند. در حالی‌که ارسطو توسط دانشمندان عرب و پارسی همچون ابن‌سینا خوانده، تفسیر شدند و مورد استفاده قرار گرفتند، او در اروپای مسیحی کمتر شناخته شده بود، به جز متون بسیار اندکی، عمدتاً در مورد زبان و منطق.

همهٔ اینها در طول زندگی هیلدگارد به دلیل افزایش تماس میان اروپای مسیحی و امپراتوری عرب تغییر کرد. مطمئناً این دو قلمرو هرگز کاملاً از یکدیگر جدا نشده بودند. به هر حال، بخشی از شبه‌جزیرهٔ ایبری تحت حاکمیت اعراب قرار داشت –بستری ایده‌آل برای تولیدات فرهنگی که با تماس مکرر میان دانش، نویسندگی و هنر اسلامی، یهودی و مسیحی تحریک شده بود. پژوهشگران از سراسر اروپا به اسپانیا می‌رفتند و اطلاعات و حتی نسخه‌های خطی را از این آمیزهٔ خارق‌العادهٔ سنت‌ها با خود می‌آوردند.

در قرن پیش از زندگی هیلدگارد، شکل دیگری از تماس به وجود آمد: جنگ‌های صلیبی. این مأموریت‌های نظامی با هدف آزادسازی بیت‌المقدس از دست مسلمانان انجام شد؛ اما هرگز به هدف غایی خود نائل نشد. در حالی‌که سربازان مسیحی موفق به ایجاد دژهای موقت شدند، اکثر آنها تا پایان قرن دوازدهم سقوط کرده بودند. در طول راه، جنگ‌های صلیبی باعث رنج و ویرانی گسترده شد. آنها با وجود رسالت مسیحی خود، قسطنطنیه را نجات ندادند که در آن زمان هنوز مسیحی بود و در سال ۱۲۰۴، اندکی پس از مرگ هیلدگارد، به شدت توسط چهارمین جنگ صلیبی غارت شد.

همان‌طور که اغلب در تاریخ فرهنگ، نیروهای ویرانگر می‌توانند پیامدهای ناخواسته‌ای داشته باشند. جنگ‌های صلیبی گزارش‌هایی از علم جدیدی به ارمغان آورد که در جهان عرب توسعه یافته بود، خلاصه‌ای از دانش به قلم دانشمندان و وجود فلسفهٔ یونانی با ترجمهٔ عربی. نتیجه، هجوم فزایندهٔ متون از بیزانس، بغداد، قاهره و اندلس و بالاتر از همه ارسطو بود. نویسندگان مسیحی آثار گمشدهٔ فیلسوف را کشف کردند (گمشده از دست آنها، نه دانشمندان

عرب) و شروع به نوشتن *summa* به سبک ابن‌سینا کردند. این هجوم، تولید دانش را در اروپا متحول کرد و می‌توان آن را به‌عنوان یک احیای دوم در نظر گرفت ـ نه دقیقاً باززایی، بلکه کنشی دوگانه از احیا و استقراض آمده توسط علاقه‌ای نو شده به نوشتار کلاسیک، همانند سیسرو[۱] و همچنین تماس فرهنگی میان امپراتوری‌های رقیب.[۳۵]

تأثیر این احیا ـ اگر این اصطلاح هنوز معنا دارد با توجه به این است که هم احیا بود و هم وارداتی ـ در صومعه‌ها و دیرها و در دربارها احساس می‌شد؛ اما مهم‌تر از همه، در دانشگاه‌ها، نهادهایی احساس شد که در ایتالیا (بولونیا[۲])، اسپانیا (سالامانکا[۳])، فرانسه (پاریس) و انگلیس (آکسفورد[۴]) رو به ظهور بودند. این مراکز جدید یادگیری که از آن زمان تاکنون تولید دانش را شکل داده‌اند، اساساً تحت تأثیر «ذخیره‌های خرد عرب» قرار گرفته‌اند، به‌گونه‌ای که حتی امروزه به اندازهٔ کافی توسط عموم مردم شناخته نشده‌اند. برخی از اشکال بحث عمومی و نوشتار (*summa*) و حتی برخی از عناوین و تشریفات مرتبط با دانشگاه‌ها، مانند لباس‌های خاص یا دفاع از پایان‌نامه، از الگوهای عرب به عاریت گرفته شده است.[۳۶] (نوع دیگر اندیشه که بر دانشگاه‌ها تأثیر می‌گذارد، الهیات یهودی با شیوه‌های خوانش و تفسیرهای متمایز آن بود که در شبه‌جزیرهٔ ایبری و سایر مراکز آموزشی در سراسر اروپا توسعه یافت.)

تأثیر اندیشه و نهادهای عربی بر اروپای قرن دوازدهم به‌ویژه در اروپا با توجه به تداوم این بحث واجد اهمیت است که آیا آن قاره باید خود را منحصراً مسیحی بداند یا در هر صورت، اسلامی نشده است. به هر صورت، تمایز معنا ندارد. احیای قرن دوازدهم اروپای مسیحی را اساساً شکل داد؛ به دلیل آن احیا، اروپا وارث نوشته‌های فلسفی متفکران مسلمان شد که تأثیرات یونان و روم را با دیگرانی از ایران و تا آسیای جنوبی و شمال آفریقا آمیختند. تاریخ و اندیشهٔ اروپایی و اسلامی به‌طور جدایی‌ناپذیری در هم تنیده شده‌اند. اکنون نمی‌توان و نباید علقه‌های آنها را از هم گشود.

۱ـ Cicero
۲ـ Bologna
۳ـ Salamanca
۴ـ Oxford

***

رنسانس: ما معمولاً این اصطلاح را برای رویدادی کنار می‌گذاریم که در زمان برنامهٔ سوادآموزی شارلمانی یا استفادهٔ هیلدگارد از صومعه، هنوز آینده به حساب می‌آمد: رنسانس ایتالیایی در قرن پانزدهم و شانزدهم. همانند احیای پیشینی، رنسانس ایتالیایی نه تولد دوباره، بلکه استفادهٔ مجدد از دانش بود که تنها نیمی از آن به یادگار مانده بود و نیاز به بازسازی و ورود دوباره از جاهای دیگر داشت. این رنسانسی عاریه‌ای بود که در میان تعدادی از دولت‌شهرهای مستقل ایتالیا رخ داد، جایی‌که حاکمان جاه‌طلب گونه‌ای از سیاست را اجرا می‌کردند که به‌زودی توسط نیکولو ماکیاولی[۱] تعریف و بدنام شد. این شکل بی‌رحمانهٔ سیاست‌هایی شامل فرهنگ می‌شد.

فدریکو دا مونتفلترو[۲] (۱۴۲۲ـ۸۲) نمایندهٔ کامل این دوران است. او ناچار نبود به چیزی دور از ذهن بیاندیشد تا خطرات زندگی در ایتالیا، با دولت‌شهرهای متخاصم، توطئه‌ها، ترورها و دوئل‌ها برایش یادآور شود. در واقع، او مجبور نبود فراتر از نوک دماغش را ببیند که پل ارتباطی آن را در دوئل از دست داده بود، به دور از پنهان‌سازی این آسیب، چهره‌نگاران او بهترین خود در پیش‌زمینه‌سازی این وضعیت را به کار بردند؛ بیش از همه دوستش پیرو دلا فرانچسکا که قوس شدید بینی بازسازی‌شدهٔ فدریکو را در نمایه‌ای حداکثر مریی در برابر آسمانی روشن به تصویر می‌کشد. فدریکو بازیگر اصلی بازی قدرت نبود؛ اما آن‌قدر مهم بود که از طریق دسیسه و خشونت، حاکم شهر اوربینو شود.[۳۷] کنترل او بر اوربینو، جایی‌که رافائل به‌زودی پا به دنیا خواهد گذاشت، به وی اجازه داد تا منابع کافی برای شکل دادن به زندگی و کارش مطابق با ایده‌آل‌هایش گردآوری کند.

برای انجام امور پیچیدهٔ ایالتی، فدریکو دو قصر در اختیار داشت، یکی در اوربینو و دیگری در شهر کوچک‌تر گوبیو[۳]، با اتاق‌های بزرگ و چشمگیر که در آن می‌توانست از بازدیدکنندگان برای برنامه‌ریزی حرکت بعدی خود پذیرایی

۱ـ Niccolò Machiavelli

۲ـ Federico da Montefeltro

۳ـ Gubbio



پیرو دلا فرانچسکا، پرترهٔ دوک فدریکو دا مونتفلترو که بینی و یک چشمش در دوئلی آسیب دیدند.
(گالری اوفیزی، فلورانس)

کند. در یک سو اتاق کوچکی بود که برای عموم در نظر گرفته نشده بود، در هر قصر یک اتاق. او هر کدام را یک *studiolo* یا مطالعه نامید و آنها با دقت تزیین شدند تا آن درک فرهنگی را به دست آورند که به‌عنوان رنسانس شناخته می‌شود.[۳۸] این واژه نامی بی‌مسما است که در آن تمرکزی جدید از دانش و هنر را توصیف می‌کند؛ اما در واقع تنها بخشی از آن از گذشتهٔ احیا شده است، در حالی‌که بخش‌های دیگر وام گرفته از جاهای دیگر است و گروه سوم به‌طرز شگفت‌انگیزی جدید است.

studiolo در کاخ گوبیو شامل گروهی بود که هفت هنر لیبرال را به نمایش می‌گذاشتند که برنامهٔ درسی قرون وسطی بر اساس آنها بود (و احتمالاً هیلدگارد فقط از بخش‌هایی از آن لذت می‌برد) و نشان می‌دهد فدریکو قصد گسست از آموخته‌های قرون گذشته را نداشت. اگر چیز جدیدی بود، جامعیت دانش بود که در اینجا جمع شده بود. هر دو *studiolo* حاوی تعدادی کتاب به‌گزین بود، از جمله *آنه‌اید* ویرژیل (که عملاً از برزخ نجات یافته بود، جایی‌که دانته آن را محدود کرده بود). فدریکو از طریق شکارچیان کتاب، یکی از چشمگیرترین کتابخانه‌های آن زمان را خارج از واتیکان با مجموع ۹۰۰ جلد گردآوری کرده بود که از این تعداد ۶۰۰ جلد به زبان لاتین، ۱۶۸ جلد به یونانی، ۸۲ جلد به زبان عبری و دو جلد به زبان عربی بود.[۳۹] این بسیار متفاوت از آن چیزی بود که کتابخانه‌ای بندیکتی، چه رسد به کتاب‌های گردآوری شده توسط شارلمانی، به نظر می‌آمد، به‌ویژه تعداد زیاد متون یونانی و عبری و وجود آثار اصلی به زبان عربی. فدریکو بسیاری از آن کتاب‌ها را روی کاغذهای باکیفیت بالا نسخه‌برداری کرده بود، مواد نوشتاری بادوام و گران‌قیمتی ساخته شده بود که از پوست حیوانات به‌دقت آماده‌شده، برخلاف کاغذ ارزان‌تر و کم‌دوام‌تر.[۴۰]

فدریکو با وجود عشقی که به کتاب داشت، فناوری جدیدی را رد کرد که انقلابی در تولید کتاب بود: ماشین چاپ. در اصل صدها سال پیش در چین اختراع شد، حالا توسط یوهانس گوتنبرگ[۱] اقتباس شده بود که این راهبرد قدیمی را به فرآیند تولید صنعتی تبدیل کرده بود که می‌توانست نسخه‌های ارزان‌قیمتی با کیفیت شگفت‌انگیز تولید کند. موفقیت گوتنبرگ علاوه‌بر این،

۱ـ Johannes Gutenberg

به دلیل فناوری وارداتی دیگری بود، یعنی کاغذ که این هم از چین سرچشمه گرفته بود و سپس از طریق جهان عرب به اروپا رسیده بود. فدریکو به چنین کتاب‌های مصنوعی نگاه تحقیرآمیز داشت؛ اما با این وجود چند کتاب چاپی خریداری کرد ـ فقط برای اینکه آنها را دوباره با دست نسخه‌برداری کند.

فدریکو ضمن رد چاپ، نوآوری دیگری را در قلمرو نوشتن پذیرفت: علم جدید واژگان. این علم برای گروهی از پژوهشگران بسیار مهم بود که راهبردهای پیچیده‌ای را برای مطالعهٔ نسخه‌های خطی قدیمی توسعه داده بودند، از جمله توانایی تاریخ‌گذاری نسخه‌های خطی براساس درک دقیق از چگونگی پیشرفت زبان در طول زمان. با مقایسهٔ عبارات، اصطلاحات و سایر جزییات اغلب جزیی سندی مکتوب، آنها توانستند استنباط کنند که کجا و چه زمانی نوشته شده است. آنها راهبردهای مشابهی برای مقایسهٔ نسخه‌های مختلف یک متن به کار بردند و اضافات و اشتباهات بعدی در فرآیند نسخه‌برداری را کشف کردند. (آنها همچنین خرده‌کاری کارولینژی را دوباره کشف کردند و این به لطف تلاش‌های‌شان بود که آن رسم‌الخط غالب شد.)

علم جدید، مشهور به واژهٔ یونانی «عشق به واژگان» یا فیلولوژی[۱]، پیش‌تر به یک پیروزی شگفت‌انگیز منجر شده بود.[۴۱] قدرت پاپ و کلیسا براساس سندی بنام اهدای کنستانتین[۲] بنا شده بود که براساس آن کنستانتین، امپراتور روم، آنکه به مسیحیت گروید، اقتدار روم را به کلیسا داده بود. این سند توسط نسل‌های پاپ برای ادعای تسلط بر جهان مسیحیت مورد استفاده قرار گرفته بود؛ اما برای کسانی مشکوک به نظر می‌رسید که در علم جدید فیلولوژی، از جمله کشیش لورنزو والا[۳] خبره بودند. او متن را تحت تحلیل دقیقی قرار داد و توانست به افراد توانا در دنبال کردن استدلالش ثابت کند که این سند باید صدها سال بعد تهیه شده باشد. اثبات والا دیدنی بود؛ زیرا اقتدار پاپ را تضعیف کرد.[۴۲] به همین دلیل والا بعدها به‌عنوان سلف مارتین لوتر[۴] شناخته شد که حملات او به پاپ نه با فیلولوژی، بلکه با چاپخانه انجام شد.

۱ـ Philology
۲ـ Constantine
۳ـ Lorenzo Valla
۴ـ Martin Luther

ولو اومانیست‌هایی مانند والا را می‌توان در نگاهی به گذشته به‌عنوان منتقد کلیسا دید؛ اما اکثر آنان این‌گونه فکر نمی‌کردند. آنان به دنبال تعریف مجدد الهیات مسیحی نبودند؛ بلکه به دنبال توسعهٔ رویکردی جدید برای اندیشیدن و نوشتن بودند، جایگزینی برای آنچه در دانشگاه‌های مسیحی تدریس می‌شد. این نویسندگان و دانشمندان امیدوار بودند که مراکز جدیدی برای یادگیری تأسیس کنند. در فلورانس تلاشی برای احیای آکادمی افلاطون صورت گرفت و فدریکو در اوربینو نیز مشابه این کار را انجام می‌داد.

اصطلاحی که بیش‌تر برای توصیف این دانشمندان و نویسندگانی است که قصد احیای دوران باستان را دارند؛ اومانیست. چرا؟ فراتر از همه، یادگیری کلاسیک به‌عنوان تقویت‌کنندهٔ ویژگی‌های انسانی انسان‌ها تلقی می‌شد؛ اما جنبهٔ دیگری برای این اصطلاح وجود داشت: یادگیری کلاسیک جدید مستقیماً با مسائل الهیات تداخل نمی‌کند.[۴۳] از دید پترارک[۱] (۷۴ـ۱۳۰۴)، چیزی که بیش از هر مورد دیگر مهم بود، ظرافت زبان لاتین کلاسیک بود که در منابع اصلی آن نشان داده شده است. او سعی نکرد خدایان یونانی یا رومی را دوباره برقرار کند. اومانیست‌هایی مانند والا شاید سندی دنیوی مانند اهدای کنستانتین را به چالش بکشند؛ اما خود را به‌عنوان کشیش معرفی نمی‌کنند یا با کلیسا رقابت نمی‌کنند.

در حالی‌که فدریکو علم جدید متون و قدرت چاپخانه را دست کم می‌گرفت، می‌دانست عصر جدیدی در حال طلوع است. *Studiolo* او در اوربینو دارای دو دیوار متناسب‌شده از پرتره‌ها بود که شامل حکیمان یونانی همانند افلاطون و ارسطو، رومی‌هایی مانند سیسرو و نویسندگان مسیحی مانند سنت آگوستین و همچنین و به‌طور برجسته، پترارک بود. در حالی‌که پترارک اکنون عمدتاً به خاطر شعرهای خود، به ویژه غزل‌های عاشقانه‌اش مورد تحسین قرار می‌گیرد، فدریکو و دیگران او را به خاطر احیای گذشته تحسین می‌کردند. بیش از یک قرن پیش، پترارک جستجو برای دست‌نوشته‌های قدیمی، به‌ویژه نسخه‌های دوران روم را آغاز کرده بود. (پترارک به نویسندگان یونانی از جمله هومر نیز علاقه‌مند بود؛ اما خود هرگز یونانی را نیاموخت.) یکی از یافته‌های

۱ـ Petrarch

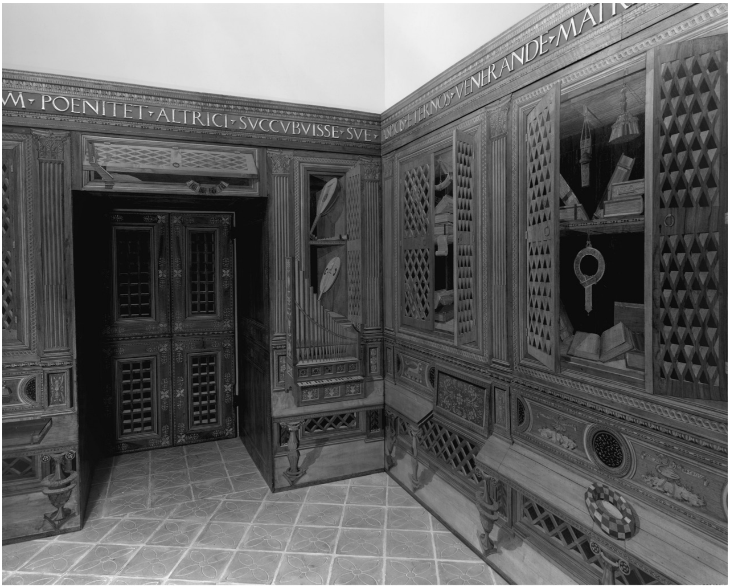
ویژهٔ او نامه‌های ناشناختهٔ سیسرو بود و پترارک با الهام از آنها سعی کرد از زبان و سبک نویسندهٔ رومی تقلید کند. او از این سبک برای نوشتن نامه به نویسندگانی استفاده کرد که مدت‌ها مرده بودند، از جمله بسیاری از کسانی که گالری پرترهٔ *studiolo* فدریکو در اوربینو را زیبا می‌کردند. (*studiolo* در گوبیو شامل نقاشی‌های تمثیلی از هنرهای لیبرال است.)

شگفت‌انگیزترین چیز در مورد کتاب‌های *studiolo* فدریکو ـ برخلاف کتاب‌های موجود در کتابخانه‌اش ـ این بود که واقعی نبودند. آنها، همانند تقریباً هر چیز دیگری، با چوب کار می‌شدند، به شکل خاتم‌کاری پرجزییات که توسط آن قطعات چوبی با رنگ‌های متفاوت، ـ نقاشی‌های روی چوب ـ اشیا را به تصویر می‌کشیدند. *studiolo*، مکانی برای کناره‌گیری و تأمل در اشکال مختلف هنری خود یک پیروزی صنعتگری بود که یک حاکم رنسانس می‌توانست از آن لذت ببرد.[۴۴] نه‌تنها کتاب‌ها، بلکه انواع اشیا و آلات در خاتم‌کاری، حتی یک آینه به تصویر کشیده می‌شدند. در میان آنها آلات موسیقی بود. *studiolo* همچنین مکانی برای اجراهای مجلسی بود. آشکارا لوت به تصویر کشیده شده است، ابزاری که از عود عربی اقتباس و به نام آن نامگذاری شده بود.

این خاتم‌کاری‌ها نیز قابل‌توجه بودند؛ زیرا از راهبرد نسبتاً جدید پرسپکتیو مرکزی استفاده می‌کردند. نقاشان ایتالیایی اکنون می‌توانستند عمق را با دقتی بی‌سابقه ثبت کنند و نقاشی‌های خود را ـ با کمک یک دستگاه ـ برای چشم نظاره‌گر بسازند. این چیزی برای استفاده از پرسپکتیو مرکزی در نقاشی‌ها (از جمله پرترهٔ پیرو دلا فرانچسکا از فدریکو) بود. این چیز دیگری برای تلاش در خاتم‌کاری بود.

اما این همهٔ ماجرا نیست. در حالی‌که راهبرد پرسپکتیو مرکزی معمولاً مفروض بود که بیننده مستقیماً در مقابل نقاشی می‌ایستد، برخی از نقاشان شروع به استفاده از این راهبرد به روش‌های پیچیده‌تری کرده بودند، به‌طوری‌که یک تصویر تنها زمانی خوانا می‌شد که نظاره‌گر موقعیت غیرعادی به خود می‌گرفت. هرکسی که در برابر تابلو می‌ایستاد، تنها تحریف‌ها را

می‌دید. این استفادهٔ غیرعادی از پرسپکتیو که واریخت‌سازی[1] نامیده می‌شود، به آثار چوبی *studiolo* فدریکو نیز راه پیدا کرد، جایی‌که از آن برای به تصویر کشیدن لوت استفاده می‌شد.



استودیولو در کاخ دوک در گوبیو. نسخهٔ اصلی اکنون در موزهٔ هنر متروپولیتن نگهداری می‌شود. نیویورک. (موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک)

studiolo این هنرهای گوناگون را برای الهام بخشیدن به فدریکو گردآوری کرد، وقتی پس از اتمام امور ایالتی از آنجا خارج شد. علاوه‌بر این این فضای مبتکرانهٔ ساخته‌شده نیز به‌عنوان یک دستگاه حافظهٔ غول‌پیکر عمل می‌کرد و هنرهای مختلف و چهره‌های هنری و همچنین سخنان به‌یاد ماندنی را به ذهن مالک فراخواند که دوباره در خاتم‌کاری، در مکان‌های برجسته نمایش داده می‌شد. نظریه‌پردازان حافظه مدت‌ها ایدهٔ به اصطلاح

۱ـ Anamorphosis

تماشاخانه‌های حافظه را در سر می‌پروراندند، فضاهایی که به سخنوران کمک می‌کند سخنرانی‌های طولانی را با شکستن آنها به واحدهای کوچک به خاطر بسپارند و آن واحدها را با ویژگی‌های به‌یاد ماندنی فضای داخلی مانند ستون‌ها یا گوشه‌ها مرتبط کنند. با گذشت زمان، این تماشاخانه‌های حافظه به دستگاه‌های پیچیده‌تری برای ترتیب، ذخیره و دسترسی به انواع اطلاعات تبدیل شدند که پیشینیان دور ذخیره‌سازی رایانه‌ای بودند.[۴۵] *studiolo* فدریکو به‌عنوان یک دستگاه حافظهٔ خارجی، مکانیزم ذخیره و بازیابی طیف جدیدی از دانش، به او خدمت کرد.

***

کتابخانهٔ دربار شارلمانی، کتابت‌خانهٔ بندیکتی، دانشگاه‌های قرن دوازدهم و سرانجام *studiolo* ایتالیایی: هر یک از این نهادها راه‌های متفاوتی برای حفظ، بازتولید و گسترش دانش داشتند؛ اما هرکدام هدف متفاوتی داشتند و در نتیجه تدبیر متفاوتی برای احیای گذشته داشتند. آنها یکدیگر را تکمیل کردند و هر کدام متون و شیوه‌های شناخت متفاوتی را در اولویت چارچوب مسیحیت قرار دادند. این چارچوب برای هر یک از آنها معنای متفاوتی داشت و به آنها اجازه می‌داد تا گذشتهٔ پیشامسیحیت را به روش‌های مختلف درک کنند. سه موج احیای عاریه‌ای ـ سه رنسانس ـ توانستند تعداد فزاینده‌ای از متون دوران باستان را حفظ و وارد کنند. اینکه این احیا اصلاً انجام شده، نشان می‌دهد اروپاییان متفاوتی مانند شارلمانی، هیلدگارد و فدریکو احساس کردند چیزی از گذشته گم شده است و باید از جای دیگری بازیابی شود. همهٔ آنها خود را دیرآمده‌ای می‌پنداشتند که به چیزی می‌نگرند که از دست رفته است و به دنبال بازگرداندن آن بودند.

استودیوی فدریکو نه‌تنها شامل کتاب، نقاشی و آلات موسیقی، یک دست شطرنج (بازی وارداتی از عربستان) و یک نمونهٔ کروی از آسمان بود؛ بلکه بازنمایی از اسطرلاب، ابزاری بود که برای جهت‌یابی به کار می‌رفت. او نمی‌دانست این وسیلهٔ نامحسوس، مانند هر چیز دیگری در *studiolo*، به‌دست آمده از چوب، به زودی کاوشگران را در نوک جنوبی آفریقا و آن‌سوی اقیانوس اطلس خواهد برد و به این ترتیب جهان را دوباره متحول خواهد ساخت.

فصل دهم

پایتخت آزتک با دشمنان و تحسین‌کنندگان اروپایی خود روبه‌رو می‌شود

تنوچتیتلان[۱]، ۱۵۱۹

وقتی امپراتور موکتزوما[۲]، در حال سبک و سنگین کردن امور امپراتوری رو به گسترش خود بود، می‌توانست به چیزی افتخار ورزد که آزتک‌ها انجامش داده بودند. بیش از دویست سال پیش از آن، آنها سرزمین خود را در شمال ترک کرده بودند و به‌آرامی راه خود را به سمت جنوب در پیش گرفتند تا اینکه چند نسل بعد، به حوضهٔ آبریز مکزیک رسیدند. با سیستم زیست‌محیطی پیچیدهٔ دریاچه‌هایی که اطراف آن را کوه‌ها و دو آتشفشان پوشیده از برف احاطه کرده بودند. در ابتدا، آزتک‌ها خراج‌گذار حاکمان محلی بودند و خود را به‌عنوان مزدور معرفی می‌کردند[۱]؛ اما پس از آن، حدود صد سال بعد، آنها علیه اربابان خود شورش کردند و مستقل شدند. در ابتدا قدرت جدید آنها به‌سختی به فراسوی حوضهٔ آبریز رسید؛ اما در طول دهه‌های بعدی، این مزدوران آموزش دیده موفق شدند به شهرهای همسایه حمله کنند و دست به تهدید آنها بزنند و قلمروی خود را تا ساحل خلیج در شرق، اقیانوس آرام در

۱ـ Tenochtitlan
۲ـ Moctezuma

غرب و تا مردمان گویش‌گر مایا[۱] در جنوب گسترش دادند. این قلمرویی بود که اکنون موکتزوما بر آن ریاست می‌کرد.

بزرگ‌ترین دستاورد آزتک‌ها کنترل بر قلمرو نبود؛ بلکه شهر شناور تنوچتیتلان بود. این شهر در میان دو دریاچهٔ به هم پیوسته ساخته شده بود که از نهرهای سرازیرشده از کوه‌ها تغذیه می‌شدند. بدون خروجی، آب در دریاچه‌ها جمع و به‌آرامی تبخیر می‌شد. بنابراین دریاچهٔ بزرگ‌تر آب شور بود و تنها دریاچهٔ کوچک‌تر در جنوب، نخستین دریاچهٔ حاوی آب شیرین بود که آب حاصل از گرمای مذاب آتشفشان‌ها را دریافت می‌کرد. مهندسان سه معبدراهه ایجاد کرده بودند که شهر را به سرزمین اصلی متصل می‌کرد. مسیرها همچنین جریان دریاچهٔ آب شیرین به‌سوی دریاچهٔ آب شور را کاهش می‌داد که کمی بالاتر بود. با رشد شهر، دایره‌ای بزرگ به طول حدود نوزده کیلومتر ساخته شده بود تا مزارع مردابی را پدید آورند که در آن می‌شد غذا پرورش داد.

این شهر، احاطه شده با زمین‌های باتلاقی، بستر پیمودن معبدراهه‌ها، معجزهٔ هندسه، مهندسی و تخیل بود. حفظ زندگی برای حدود پنجاه هزار نفر در شهر جزیره، به‌علاوه پنجاه هزار نفر دیگر در شهرها و سکونتگاه‌های مجاور، نیازمند تدارکات چشمگیر بود.[۲] همه چیز باید از بیرون آورده می‌شد. از آنجایی‌که هیچ جانور باربری در قارهٔ آمریکا فراتر از لاما وجود نداشت، در منطقهٔ آند، غذا و آب باید توسط حدود پنج هزار باربر انسانی حمل می‌شد که هر روز یا از طریق معبدراهه‌ها عبور می‌کردند یا با قایق‌رانی به شهر می‌رفتند.[۳] در مرکز شهر مجموعه معبد بزرگی قرار داشت که در اطراف هرم بزرگ ساخته شده بود. بالای آن سکوی بزرگی قرار داشت که دو زیارتگاه بزرگ را در خود جای داده بود. با نزدیک شدن به شهر یا از طریق معبدراه یا با قایق، این نخستین چیزی بود که دیده می‌شد: زیارتگاه‌های دوتایی، حدود شصت متر ارتفاع، که از دریاچه برافراشته بود.

این شهر در یک زیست‌بوم متعادل وجود داشت که می‌توانست به‌راحتی

۱ـ Maya

واژگون شود. یک نسل پیش‌تر، آهویتزوتل[۱] یکی از پیشینیان موکتزوما ساخت قنات سنگی عظیمی برای آوردن آب شیرین از چشمه‌های در مجاورت کویاکان[۲]، مستقیماً به شهر را بر عهده گرفت. گشایش این معجزهٔ مهندسی جدید یک مراسم جشن بود و هنرمندان با آفرینش نقش برجستهٔ سنگی این مراسم را گرامی داشتند که قنات را به تصویر می‌کشید.[۴] در ابتدا قنات طبق برنامه کار می‌کرد؛ اما به‌محض شروع بارش باران‌های شدید، آب شیرین حیات‌بخش آمده به شهر، به سیل ویرانگر تبدیل شد و سیستم دریاچه‌ها، خندق‌ها و معبدراه‌هایی را مختل کرد که با دقت مدیریت شده بود. برخی گفتند خود آهویتزوتل در سیل ناشی از غرور خود مرده است.[۵]

از دید موکتزوما، فاجعهٔ قنات همچون یک یادآوری عمل می‌کرد که تنوچتیتلان بر تعادل متزلزل آب و سنگ تکیه می‌کرد، در برابر طبیعت و همچنین در برابر اشتباهات انسانی آسیب‌پذیر بود. او امپراتوری می‌بود که شهر را بازسازی می‌کند و آن را از فاجعه نجات می‌داد. این به معنای گسترش بیشتر امپراتوری بود، به‌طوری که منابع جدید، از جمله غذا، به شهر سرازیر می‌شد و به معنای دقت در پروژه‌های مهندسی آینده بود. حادثهٔ قنات نشان داد چقدر شهر می‌تواند به تله تبدیل شود.

کنترل جریان آب نه تنها برای مهندسان و امپراتوران بلکه برای خدایان نیز مورد توجه بود. برای مثال، چالچیوتلیکو[۳]، الههٔ آب، نمایندهٔ باروری و همچنین آب شیرین بود، مدیریت چیزی را بر عهده داشت که برای تنوچتیتلان بسیار مهم بود؛ اما معبد هرمی اصلی شهر به دو خدای دیگر تقدیم شد: هویتزیلوپوچتلی[۴]، خدای جنگ و تلالوک[۵]، خدای باران و کشاورزی. این خدای هویتزیلوپوچتلی بود که به آزتک‌ها دستور داده بود تا شهر را در این نقطه تأسیس کنند و خواهان بیشترین قربانی‌ها می‌شد، عمدتاً سربازان اسیر شده از مناطق بیرونی امپراتوری.[۶] به قربانیان فداشونده مخدر می‌دادند و از پله‌های

۱ـ Ahuitzotl
۲ـ Coyoacán
۳ـ Chalchiuhtlicue
۴ـ Huitzilopochtli
۵ـ Tlaloc

هرم به سمت سکوی برده می‌شدند، جایی‌که کاهنان منتظر می‌ماندند تا قلب تپندهٔ آنان را با چاقوهایی برش دهند که از سنگ چخماق تیز یا ابسیدین[۱] تیز ساخته شده بود. خون به عنوان «آب گرانبها» شناخته می‌شد، بنابراین تقدیم قلب‌های تپنده، گاهی‌اوقات ده‌ها قلب در آن واحد، راهی بود برای اطمینان از حفظ تعادل امپراتوری، پیروزی در جنگ‌ها و به ارمغان آوردن اسیران و خراج و مهم‌تر از همه اینکه آب دریاچه ساکت می‌ماند.[۷]

آب، غذا و اسیران تنها چیزهایی نبودند که به شهر دریاچه آورده می‌شد. آزتک‌ها در مقام دیرآمدگان به این منطقه، همه‌جا با بقایای تمدن‌های گذشته مواجه بودند. نه چندان دور از پایتخت آزتک‌ها، در نزدیکی ساحل شمالی دریاچه، تئوتیواکان[۲]، مکانی با ویرانه‌های اهرام و معابد عظیم در امتداد خیابان تشریفاتی گسترده‌ای قرار داشت.[۸] آزتک‌ها، تحت تأثیر قدمت این مکان، آن را در اساطیر خود گنجاندند و آن را منشا جهان اعلام کردند.[۹] (در اینجا، در میان ویرانه‌های این تمدن پیشین، موکتزوما گشایش یافت.) آزتک‌ها نیز حفاری‌هایی انجام دادند و بقایایی را در معبد عظیم خود به عنوان پیشکش به خدایان خود قرار دادند. آنها همین کار را با سایر بقایای فرهنگی از جمله سرهای سنگی حکاکی‌شدهٔ اسرارآمیز تمدن اولمک[۳] انجام دادند که برخی از آنها در آن زمان بیش از دو هزار سال قدمت داشتند.[۱۰] آزتک‌ها نیز از اشکال معماری و راهبردهای مجسمه‌سازی اولمک‌ها، از جمله سر مارها، نسخه‌برداری کردند.

برخی از فریبنده‌ترین اشیای فرهنگی منطقه، کتاب‌های آن بود که در آن نقاشان‌ـ‌کاتبان داستان‌هایی دربارهٔ خدایان، مردمان‌شان و تقویم‌هایی نقل کردند که براساس آن زندگی می‌کردند. این کتاب‌ها در آمیزه‌ای از تصاویر و نشانه‌های دیداری نوشته شده‌اند که به‌عنوان شکلی از نوشتار عمل می‌کردند. نمادهای دیداری واژگان یا هجاهای منفرد را به روشی نشان نمی‌دادند که حروف الفبا یا حروف مصری هیروگلیفی انجام می‌دادند. (در آمریکای میانه، تنها مایاها در جنوب، چنین نظامی از زبان نوشتاری را توسعه داده بودند)؛ اما

۱ـ Obsidian
۲ـ Teotihuacan
۳ـ Olmec

نمادهای نقاشی شده، ایده‌ها، رویدادها و تاریخ‌ها را ثبت می‌کردند و به عنوان حافظهٔ کمکی دقیق برای کاهنان و نقاش-کاتبان عمل می‌کردند. زمانی‌که آزتک‌ها حاکمان سابق خود را سرنگون کردند، تصمیم گرفتند کتاب‌های آنها را نیز بسوزانند.[۱۱] در اینجا، همانند جاهای دیگر، تاریخ اغلب توسط پیروزمندان نوشته می‌شود ـ یا نقاشی می‌شود.

این مبارزه بر سر داستان‌ها به آن معنی بود که آزتک‌ها نه تنها می‌خواستند گذشته را پاک کنند؛ بلکه می‌خواستند آن را بازنویسی کنند. در عوض آزتک‌ها نه تنها کتاب‌های اربابان سابق خود را سوزاندند؛ بلکه کتاب‌های جدیدی در مقرشان پدید آوردند، کتاب‌هایی که تقویم‌های‌شان (واژهٔ خواندن نیز به معنای شمارش بود)، خدایان، اسطوره‌ها و تاریخ‌شان را تنظیم می‌کردند.[۱۲] از آنجایی که نقاشان-کاتبان آزتک از جوهر قرمز و سیاه استفاده می‌کردند، داستان‌های مکتوب «داستان‌های سرخ و سیاه» نامیده می‌شدند. کاهنان موکتزوما که در مجموعه معابد بزرگ اطراف معبد اصلی هرمی شکل زندگی می‌کردند، برای نقاشی و ترسیم این کتاب‌ها و تفسیر آنها و همچنین استفاده از آنها برای اهداف آیینی و پیشگویی آموزش می‌دیدند.

از همین شهر معجزه‌گر با معابد و کتاب‌هایش بود که موکتزوما امپراتوری خود را گسترش داد. سربازانش خراج استخراج شده از مناطق اطراف را بازگرداندند و منابع بیشتر و بیشتر و در نتیجه قدرت را در این مکان متمرکز کردند. در طول عمر موکتزوما، تنوچتیتلان به بزرگ‌ترین شهر قارهٔ آمریکا و بزرگ‌تر از بسیاری از شهرهای اروپا تبدیل شد. ثروتْ تخصص‌های جدید، تقسیم کار و دستاوردهای فرهنگی به همراه داشت. در حالی‌که قایق‌رانان و باربران غذا و مواد خام می‌آوردند، صنعتگران کالاهای پیچیده‌تری از لباس‌های پرجزییات گرفته تا سلاح‌ها و اشیای هنری می‌ساختند. اینها در بازار مرکزی بزرگی فروخته می‌شدند که می‌توانست هزاران نفر را در خود جای دهد. موکتزوما همچنین به باغ‌وحش شخصی چشمگیر خود فخر می‌فروخت که شامل انواع حیات‌وحش از جمله گوزن، مرغ، سگ کوچک و بسیاری از گونه‌های پرندگان با پرهای بسیار ارزشمندشان بود.[۱۳]

حتی زمانی‌که قلمرو موکتزوما رشد می‌کرد، گاهی به زور و همچنین از

طریق مزایای یک امپراتوری قدرتمند تجاری، این قلمروی گسترش یافتهٔ به دور از وحدت بود. برخی از گروه‌های دورافتاده‌تر خراج‌گذار، مانند مایاها در جنوب یا توتوناک[۱] در ساحل خلیج، هرگز احساس نکردند که بخشی از یک کل واحدند. هیچ حس شهروندی (به عنوان مثال در امپراتوری روم در نهایت تکامل یافت) یا زبان مشترکی وجود نداشت. علی‌رغم پیچیدگی و بزرگی تنوچتیتلان، موکتزوما بوروکراسی دولتی در اختیار نداشت که بتواند حس وحدت یا حتی کنترل پایدار بیافریند. امپراتوری موکتزوما با آمیزه‌ای شکننده از زور و منفعت شخصی همراه با درخشش بزرگ‌ترین آفرینش او، خود شهر آبی، حفظ شد که قلب تپندهٔ امپراتوری بود.

این وضعیت در جهان آزتک زمانی بود که موکتزوما برای نخستین بار گزارش‌هایی شنید که قلعه‌های شناور دوباره در ساحل دیده شده است. دو سال پیش از آن، ساکنان مناطق ساحلی برای نخستین بار کشتی‌های عظیمی را دیده بودند. از آن زمان، پیشاهنگان موکتزوما گوش به زنگ بوده‌اند و حال شایعاتی به گوش می‌رسید که با مشاهدهٔ کشتی افراد رنگ‌پریده در حال سوار کردن گوزن‌های بزرگ و سگ‌های مهاجم آموزش دیده برای نبرد همراه بود.

موکتزوما تصمیم گرفت دو کار انجام دهد. او یکی از نقاش‌ـکاتبان خود را فرستاد تا گزارش‌های باورنکردنی پیشاهنگان را مستند کند. تصاویر او را قادر ساخت تا همه چیز را بهتر درک کند: مردم، حیوانات، لباس‌ها، کشتی‌ها، سلاح‌های‌شان.[۱۴]

کار دیگری که موکتزوما انجام داد، ارسال هدایایی مفصل بود، به این امید که این غریبه‌ها را تحت تأثیر قرار دهد و منابع فرهنگی تحت فرمان خود را به آنها نشان دهد. او نمونه‌هایی از بااستعدادترین صنعتگران خود را دربرداشت، از جمله بازنمایی عظیم دیسک‌مانندی از خورشید، از جنس طلا و یک بازنمایی ماه از جنس نقره، مجسمه‌های زرین اردک، شیر، پلنگ، سگ و میمون، جواهرات ریزه‌کاری شده، اسلحه، به‌ویژه پیکان‌هایی با پرهای زینتی، یک عصا، آن هم از جنس طلا و مجموعه‌ای از بهترین پرهای او که با افزودنی‌های طلا به آثار هنری تبدیل شده بود. موکتزوما همچنین نمونه‌هایی از لباس‌های

۱ـ Totonac

استادانه دربرداشت که به خوبی کار شده بود و تنها اشراف مجاز به پوشیدن آنها بودند.

آیا خارجی‌ها این لباس‌های تشریفاتی را پوشیدند؟ آیا این هدایا برای متقاعد کردن آنها به قدرت موکتزوما و وادار کردن آنها به عقب کافی بود؟

نورنبرگ[۱] ـ بروکسل[۲]، ۱۵۲۰

کم‌تر از یک سال پس از اینکه موکتزوما هدایای خود را برای بازدیدکنندگان خارجی فرستاد، آلبرشت دورر[۳] خود را درگیر مشکلات مالی دید. علی‌رغم موقعیتش در مقام یکی از مشهورترین نقاشان اروپا، برای حمایت مالی به کمک‌هزینI امپراتور روم مقدس متکی بود و حال چند سالd است که قضات نورنبرگ از پرداخت آن خودداری کرده بودند. نورنبرگ یک «شهر آزاد» بود، اساساً دولت‌شهرd مستقل و تمایلی به پرداخت از طرف امپراتور نداشت.[۱۵]

نورنبرگ نه تنها مستقل بود، بلکه خوش‌مسیر، مرکز تجارت در مبادلات دائمی با اروپای شرقی و غربی و حتی جهان عرب بود. نورنبرگ با پیروی از الگوهای خاورمیانه، نخستین کارخانهٔ کاغذ اروپا را در شمال کوه‌های آلپ تأسیس کرده بود.[۱۶] اخیراً، ساکنان مبتکر شهر در استفادهٔ گوتنبرگ از حروف متحرک تنها چند صد کیلومتر دورتر سود بردند و یکی از نخستین مراکز انتشار چاپی را توسعه دادند.[۱۷] نورنبرگ با چهل هزار نفر جمعیت به یکی از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین شهرهای اروپا تبدیل شده بود. برخی آن را پایتخت مخفی شمال اروپا می‌دانستند.[۱۸]

در میانهٔ درگیری دورر بر سر حقوقش، امپراتور می‌میرد. هنرمند باید پروندهٔ خود را مستقیماً به امپراتوری جدید، چارلز پنجم[۴]، می‌رساند که درباری در هلند داشت.

۱ـ Nuremberg
۲ـ Brussels
۳ـ Albrecht Dürer
۴ـ Charles V

دلیل دیگری برای ترک موقت نورنبرگ وجود داشت: طاعون دوباره شیوع پیدا کرده بود. مرگ سیاه نخستین بار در سال ۱۳۴۷ وارد اروپا شد و هرگز به‌طور کامل ناپدید نشد و مناطق و شهرها را با بسامد تقریباً پیش‌بینی‌پذیری فرا گرفت. حال در نورنبرگ رو به فزونی بود. هرکسی استطاعتی داشت، به حومهٔ شهر یا مکان‌های دور می‌گریخت.[۱۹]

هفده سال پیش از آن، دورر با سفر به ونیز، شهری حتی ثروتمندتر از نورنبرگ و بین‌المللی‌تر، از موج دیگر طاعون فرار کرده بود که درست در مرز مورد مناقشه، اما در عین حال سودآور میان اروپا و خاورمیانه قرار داشت. برای یک نقاش، ایتالیا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود؛ زیرا بخشی از یک انقلاب در هنر بود، مکانی که فرمی جدید و به لحاظ هندسی دقیق از پرسپکتیو توسعه داده بود که در آن تمام خطوط به نقطهٔ گریز می‌پیوندند، نقطه‌ای که به نقاشان اجازه می‌داد تا بوم‌ها را تبدیل به پنجره‌هایی کنند که به مناظر بی‌پایان مشرف بودند. در همان زمان، برخی از نقاشان ایتالیایی، بالاتر از همه لئوناردو داوینچی[۱] وارد تجارت جسدربایی شده بودند تا از طریق تشریح، ساختار استخوان، ماهیچه‌ها و رگ‌ها را بیاموزند، اجزایی که آنها را در موقعیتی قرار می‌داد تا بدن انسان را با دقتی ناشنیده به تصویر بکشند. دورر در سفرهای خود موفق شده بود نقاشان بزرگ شهر، مانتنیا[۲] و بلینی[۳] را ملاقات کند.[۲۰] مانتنیا از رنگ‌های زنده برای آفرینش نقاشی‌هایی با صورت‌های فلکی غیرمعمول استفاده می‌کرد؛ در حالی که بلینی روی نوعی از مناظر اتمسفری تمرکز داشت که از چشم‌انداز جدید برای اثر حداکثری استفاده می‌کردند. (این دو با ازدواج به هم مرتبط بودند-خواهر بلینی با مانتنیا ازدواج کرده بود.[۲۱])

دورر از این مرکز تجارت و هنر جهانی به نورنبرگ بازگشته بود که توسط طاعون ویران شده بود. او با الهام از آنچه آموخته بود، سخت کار کرده بود تا نمایندهٔ اصلی نقاشی جدید شمال آلپ شود. پرتره‌های او دانش تشریحی به‌دست آمده از نقاشان ایتالیایی را نشان می‌داد و چشم‌اندازهایش از عمقی بهره می‌بردند که با پرسپکتیو مرکزی ممکن شده بود. انقلاب در نقاشی نیز

۱- Leonardo da Vinci
۲- Mantegna
۳- Bellini

خودآگاهی جدیدی به همراه داشت که دورر در علاقهٔ وافر و مادام‌العمرش به خودپرتره‌ها بیان کرد، تاریخ ظهورش در مقام یک نقاش و توسعهٔ ترفند او را ثبت می‌کند.[۲۲]

ایتالیا تنها منبع الهام نبود. از آنجایی که دورر اکنون در حال آماده شدن برای فرار از طاعون بود، می‌خواست از سفرهای خود به بروکسل برای آگاهی از آخرین پیشرفت‌های هنر هلندی استفاده کند. دو نسل پیش‌تر، یان ون ایک[۱] و شاگردانش با پرتره‌های دلسوزانهٔ خود از مردم عادی، صحنه‌های پرجنب‌وجوش شهر و تصاویری طبیعت، جهان را مبهوت کرده بودند. هلندی‌ها تنها رقیب واقعی او در شمال اروپا بودند. خوب بود ببیند آنها چه می‌کنند.

دورر به منظور تسهیل تبادل هنری و همچنین برای نشان دادن مهارت برتر خود، دارایی غیرعادی را به ارمغان می‌برد: صندوقی پر از گراور. نقاشان ایتالیایی مورد تحسین او، مانتنیا، بلینی و رافائل، با تأکید بر ترکیب و رنگ، همانند برخی از رقبای هلندیش، به فناوری جدید چاپ علاقه داشتند؛ اما دورر احساس کرد در موقعیت بهتری قرار دارد. او در اوایل نیروی بالقوهٔ چاپ را تشخیص داده و آموخته بود که چگونه چوب، مس و سنگ را به میل خود تبدیل کند و بر ترفند کنده‌کاری تسلط یافت که در چاپ خوب به نظر می‌آمد. او با دقت شگفت‌انگیزی اشکال طبیعی گیاهان، گوش خرگوش‌ها و ژست‌های انسانی را به تصویر کشید و مواد مرده را زنده کرد. بهتر از همهٔ آنها: این تصاویر را می‌توان به میل خود بازتولید کرد و به منبع درآمد و توزیع کاملاً جدیدی اجازه داد. دورر همچنین تصاویری برای کتاب‌های چاپی تولید کرد و از موقعیت نورنبرگ در مرکز انقلاب چاپی سود برد. دورر در تبدیل چاپ به هنر عالی دریافت که چاپ نه تنها نوشتار و ادبیات، بلکه بازنمایی بصری را نیز تغییر می‌دهد.

در طول سفر، گراورهای دورر هدف دیگری نیز دنبال کرد: او آنها را تقریباً همانند پول نقد تلقی می‌کرد و آنها را همچون غرامت برای خدمات ارائه شده به صاحبخانه‌ها و مشتریان می‌داد. او این دادوستدها را در یک دفتر خاطرات ثبت کرد، یک یادآوری که هدف اولیه از سفرش پول بود. دفتر خاطرات او

۱ـ Jan van Eyck

نوعی دفتر حساب بود که در آن حساب و کتاب دقیقی از مخارجش، تا هر وعده غذایی و اقامت شبانه ارائه می‌کرد.

دورر در راه شمال، خبر تکان‌دهنده‌ای شنید: لوتر دستگیر شده بود. تنها چند سال از زمانی گذشته بود که راهب مارتین لوتر به اسقف خود نامه نوشت تا به فروش آمرزش‌نامه‌ها (تولید انبوه، به لطف چاپ) و سایر سوءاستفاده‌های کلیسا اعتراض کند. از آن زمان همه چیز خیلی سریع رخ داد. عدم واکنش از سوی اسقف باعث شده بود لوتر نامه‌های اعتراضی بیشتری بنویسد و برخی از یارانش آن نامه‌ها را به چاپخانه‌های تازه‌تأسیس برده و لوتر را به نخستین پوپولیست عصر چاپ تبدیل کرده بودند.[۲۳]

در نورنبرگ، جایی‌که بسیاری از نامه‌ها و رساله‌های لوتر چاپ می‌شد و لوتر پیروان اولیه‌ای یافته بود، دورر این روند را با علاقه و همدردی مشاهده کرده بود. او همراه با برخی از دوستانش، از دعوت لوتر برای احیای مسیحیت حمایت کرده بود. خبر دستگیری دورر را بر آن داشت تا در حمایت از آرمان لوتر، به نفع اصلاحات کلیسا، کتیبهٔ بلندی بنویسد. او نمی‌دانست که در این مورد خاص، بیش از حد دل‌نگران است.[۲۴] لوتر توسط یکی از هوادارانش دستگیر شده بود، کسی‌که لوتر را به «بازداشت حفاظتی» در قلعه وارتبورگ[۱] برده بود. در آنجا لوتر عهد جدید را از یونانی به زبان عامیانهٔ آلمانی با سرعتی شگفت‌انگیز ترجمه کرد. به محض تکمیل، او آن را در اختیار چاپخانه‌های مستقر در نورنبرگ قرار می‌داد، کسانی‌که اثبات می‌کردند تولید انبوه چه کاری می‌تواند انجام دهد. کتاب مقدس لوتر به نخستین کتاب پرفروش عصر تبدیل شد ـ پیشاهنگ انقلابی که اروپا را تغییر داد.

دورر در سفر خود به شمال، نه تنها به لوتر، به مواجبش و کار نقاشان هلندی فکر می‌کرد. او همچنین اهتمام بر آن ورزید تا رویارویی نامنتظره‌ای در بروکسل در دفتر خاطرات خود ثبت کند، جایی‌که امپراطور مقدس روم، چارلز پنجم صاحب دربار بود. حکومت چارلز از بورگاندی[۲] تا اتریش گسترش یافت (او ظاهراً به خود می‌بالید: «من با خدا اسپانیایی، با زنان ایتالیایی، با

۱ـ Wartburg
۲ـ Burgundy

مردان فرانسوی و با اسبم آلمانی حرف می‌زنم) و چهار سال پیش‌تر، در سال ۱۵۱۶، او نیز پادشاه اسپانیا شده بود و به این وسیله اموال رو به رشد اسپانیا را در دنیای جدید به دست آورد. دورر نوشت:

> من همچنین چیزهایی را دیده‌ام که از سرزمینِ جدید طلا برای پادشاه به ارمغان آورده بودند، یک خورشید کاملاً زرین، تقریباً دو متر عرض و یک ماه نقره‌ای در ابعادی مشابه، دو گنجه پر از زره و انواع مختلف بازوها، سپرها، تیرها و کمان‌ها، لباس‌های حیرت‌انگیز و عجیب، پتوها و دیگر ابزارهای شگفت‌انگیز، بسیار بیشتر از معجزه، ارزش دیدن دارند. این اشیا به قدری ارزشمندند که ارزش آنها را صد هزار گیلدر تخمین زده‌اند. در تمام زندگیم چیزی ندیده‌ام که به اندازۀ این چیزها مرا خوشحال کند. آنچه در میان آنها دیدم اشیای حیرت‌انگیزی از صنایع دستی بود و از نبوغ ظریف مردم در این سرزمین بیگانه شگفت‌زده شدم. من حتی نمی‌دانم چگونه چیزی را با واژگان بیان کنم که دیدم.[۲۵]

آنچه دورر دید، هدایایی بود که موکتزوما به غریبه‌ها داده بود، کسانی‌که کمتر از یک سال پیش به ساحل قلمروی او رسیده بودند. این هدایا مشتاقانه توسط هرنان کورتس[۱]، سرباز اسپانیایی مسئول اعزامی دریافت کرده بود که از کوبا برای کاوش در ساحل و تجارت با ساکنان حرکت داده بود. کورتس قصد نداشت به این مأموران رسمی پایبند بماند. او پیش‌تر با خدمهٔ خود برای تأسیس یک مستعمره غیرقانونی و استخراج هر چه بیشتر از این سرزمین به توافق رسیده بود. طبق معمول، امپراتور یک پنجم درآمد را دریافت می‌کرد. کورتس سعی می‌کند تا مدعی سهم سخاوتمندانه‌ای برای خودش از چهار پنجم باقیمانده شود. کورتس با تأسیس یک شهرک دائمی و آماده شدن برای حرکت به درون خاک، از مسئولیت خود فراتر رفته و فراری از قانون شده بود.

تنها یک راه وجود داشت که از طریق آن این تلاش جسورانه به بدی ختم نمی‌شد: او مستقیماً به چارلز پنجم متوسل می‌شود، خود را به عنوان یک فاتح شجاع معرفی می‌کند و نمونه‌هایی از ثروت را برای پادشاه می‌فرستاد.

۱ـ Hernán Cortés

کورتس برای دست‌یابی به هدف خود، گزارشی طولانی از اردوکشی تا آن زمان، نحوهٔ ورودش به ساحل، برخوردهای مختلفش با ساکنان بومی و چیزی را نوشت که او را وادار به فراتر رفتن از گزارش رسمی کرده بود. به عنوان چیزی فراتر از تطمیع، او فهرستی دقیق از هدایایی فرستاد که دریافت کرده بود.[۲۶]

کورتس نامه و هدایا را به دو پیرو وفادار سپرد. به آنها دستور داده شد که مستقیماً به اسپانیا سفر کنند، بدون عبور از کوبا، جایی‌که شاید توجه ناخواستهٔ مافوق کورتس را به خود جلب می‌کرد. به دلایلی، آنها به هر حال، شاید برای به دست آوردن آذوقه، در کوبا فرود آمدند و تقریباً راهشان سد شد. به نحوی، آنها موفق به گریختن شدند و به سوی سویل[۱]، شهری در جنوب‌غربی اسپانیا برانند که بر اکتشافات جدید ماورای اطلس مسلط بود، جایی‌که دریافتند اکنون ناچارند نیمه‌راه اروپا را طی کنند تا هدایا را شخصاً به چارلز برسانند. قرار بود چارلز به‌زودی در اکس لاشاپل به‌عنوان امپراتور تاج‌گذاری کند، درست همانند شارلمانی پیش از او. (همانند شارلمانی، چارلز پنجم دوباره توسط پاپ در سال ۱۵۳۰ تاج‌گذاری کرد، آخرین امپراتور روم مقدس که این امتیاز اضافی را دریافت می‌کرد.[۲۷]) به منظور بزرگداشت آن مناسبت، چارلز تصمیم گرفت هدایایی را به نمایش بگذارد که کورتس برای او فرستاده بود تا در مورد جدیدترین دارایی‌هایش به خود ببالد، به همین دلیل بود که دورر موفق به دیدن آنها شد.

اما دورر چه چیزی دید؟ او در دفتر خاطرات خود از کلماتی مانند شگفت‌انگیز[۲] و عجیب[۳] استفاده کرده است. دورر آگاه بود در مورد افراد سازندهٔ این اشیا هیچ‌چیزی نمی‌داند – هیچ‌کس در اروپا چیزی نمی‌دانست. این به آن معنا نیست که دورر هیچ تصوری از دنیای جدید ندارد. دورر در مقام یک شهروند نورنبرگی در موقعیت خوبی قرار داشت تا اخباری از ملوانان اسپانیایی و پرتغالی دریافت کند. (همشهری نورنبرگی، مارتین بهایم[۴] یکی از نخستین کره‌های زمین را در سال ۱۴۹۲ آفرید.)

۱ـ Seville
۲ـ Wunderlich
۳ـ Seltsam
۴ـ Martin Behaim

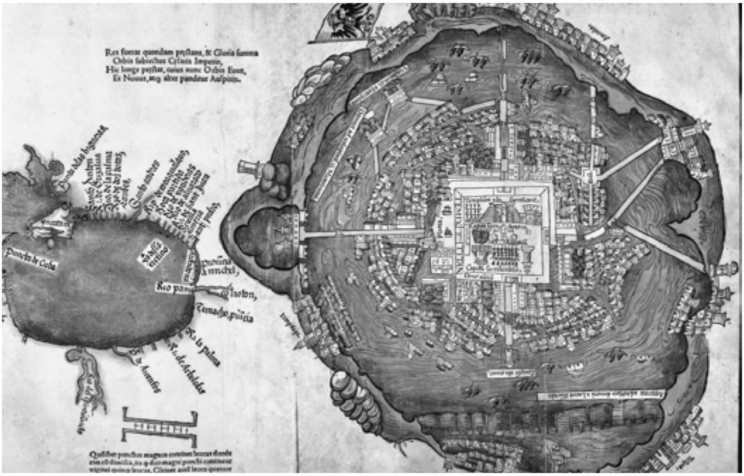
دورر شاید همچنین گزارش‌هایی درباره دنیای جدید را خوانده باشد که توسط کریستف کلمب[۱] نوشته و چاپ شده بود، کسانی ساکنانی را به تصویر می‌کشیدند که به‌عنوان وحشی‌های نجیب با آنها مواجه شدند و توسط آمریگو وسپوچی[۲] آنها را آدم‌خوارهای خطرناک توصیف کردند.[۲۸] دو سال پس از مواجهۀ دورر با هدایای موکتزوما، او فرصتی داشت تا به نقش چوبی چاپ شده در نورنبرگ نگاهی بیاندازد که قربانی شدن کودکان را به تصویر می‌کشد و دو سال پس از آن، نخستین نقشۀ تنوچتیتلان در نورنبرگ چاپ شد که به اروپایی‌ها اجازه می‌داد این معجزه را تصور کنند. شهری در آب، احتمالاً حداقل به بزرگی نورنبرگ و ولو ونیز احتمالاً بزرگ‌تر بود، تنوچتیتلان گاهی اوقات «ونیز بزرگ» نامیده می‌شد و اصل ایتالیایی را به کوچک‌تر تبدیل می‌کرد.[۲۹]

اما اگر دورر تصویر بومیان آمریکا را همچون وحشی‌های نجیب یا آدمخوارهای حقیر به حساب آورده باشد، به نظر هیچ‌یک از این شخصیت‌ها از این مسأله آگاه نشده‌اند دوور چه تلقی از آثار هنری داشته است. در حالی‌که آزادانه به جهل کامل اعتراف می‌کرد، به آنها به سادگی همچون اشیایی می‌نگریست که توسط هنرمندان و صنعتگران ماهری همانند خودش ساخته شده بودند. او به عنوان کسی که همیشه به فکر پول بود، به‌ویژه در این سفر، برای آنچه دید، ارزش بسیار بالایی قائل شد (حدود ۱۰ میلیون دلار امروز)؛ اما فراتر از همه مهارت در ساخت، «نابغۀ ظریف» آن افرادی را تحسین کرد که این اشیا را ساخته بود. از این خطوط خروشان واضح است ـ و دورر فردی مستعد به خروش نبود ـ چقدر هنر این هنرمندان را تحسین می‌کرد. او به‌ویژه قدردان آثار زرین بود. با اینکه خودش نقاش و حکاک بود؛ اما در خانواده‌ای زرگر بزرگ شده بود و با دختر یک زرگر ازدواج کرده بود.[۳۰] او می‌دانست چگونه اثر را بر حسب طلا ارزیابی کند.

آنچه دورر به این اشیای کاملاً جدا از همۀ زمینه‌های فرهنگی اعاده کرد، یک حس بسیار توسعه‌یافته از مهارت صنایع دستی و تخیل هنری بود؛ اما احساس فروتنی در مورد نادانی خودش نیز بود. این امر به او اجازه داد تا از برخی کلیشه‌های مربوط به قارۀ آمریکایی اجتناب کند که

۱ـ Christopher Columbus
۲ـ Amerigo Vespucci

در اطرافش شایع بود- وحشی‌های نجیب، آدم‌خواران تشنه به خون ـ و به این رویارویی خارق‌العاده رسید، نخستین باری که یک هنرمند درجه یک اروپایی با هنرهای بسیار توسعه‌یافتهٔ آمریکای میانه، با گشودگی و قدردانی نامعمول تعامل داشت.

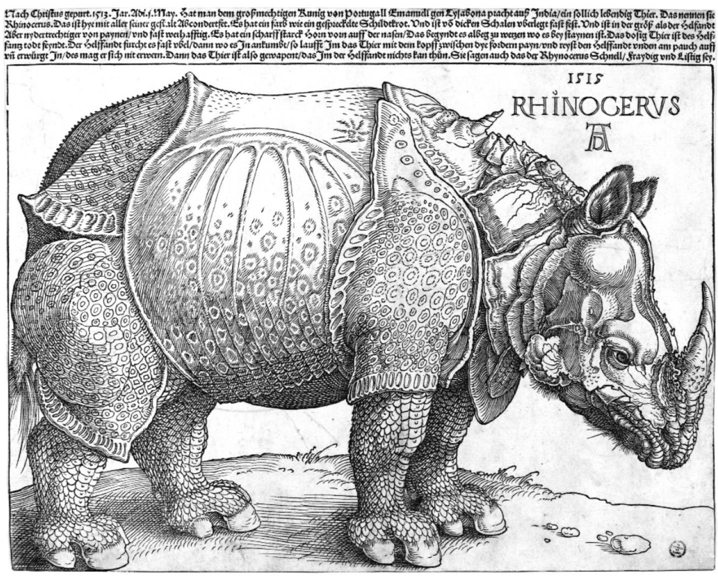


نقشهٔ تنوچتیتلان همراه با ترجمهٔ لاتینی از «نامهٔ دوم به امپراتور چارلز پنجم» هرنان کورتس که در سال ۱۵۲۴ در نورنبرگ چاپ شده است. (کتابخانهٔ کنگره)

دیدن هدایای موکتزوما از سوی دورر در بروکسل تنها برخورد او با اشیای عجیب و غریبی نبود که توسط ملوانان اسپانیایی و پرتغالی آورده شده بود. چند سال پیش‌تر، او گزارشی نفس‌گیر از گونه‌های جدیدی از حیوانات از خاور دور دریافت کرده بود. نام این گونه کرگدن بود و غول عظیم‌الجثه با شاخی تهدیدآمیز و پوستی به ضخامت زره بود. تاجری آلمانی این موجود را در حال پیاده کردن در لیسبون مشاهده کرد و آن را با جزییات برای دورر توصیف کرد. دورر تصمیم گرفت براساس این توصیف یک گراور بسازد ـ تصمیمی غیرعادی برای هنرمندی که می‌خواست تصاویر واقعی همانند تصویر خرگوش بیافریند، آنقدر دقیق که امروزه تقریباً به یک عکس می‌ماند.

در مورد کرگدن‌ها هم نتیجه چشمگیر بود. دورر با یک طرح آغاز کرد و

سپس آن را به عنوان یک چوب‌کاری بازنگری کرد. آشکارا این فرصتی عالی برای بازتولید انبوه بود؛ زیرا چه کسی دوست نمی‌داشت این هیولای جانور را ببیند؟ حکاکی روی چوب وزن باورنکردنی حیوان را به تصویر می‌کشد، قسمت عمدهٔ آن توسط چهار پایه پشتیبانی می‌شد که به یک برج شباهت داشت، سر بزرگش مجهز به شاخ تهدیدکننده بود. تنها گوش‌ها، چسبیده همچون گوش‌های الاغ (یا خرگوش؟) رو به بالا، رفتاری دوستانه‌تر و شاید حتی مضحک به حیوان می‌دهد؛ اما همهٔ اینها با زرهٔ سنگینی خنثی می‌شود که آن را برای حمله نفوذناپذیر می‌کند، زرهی که شبیه لاک لاک‌پشت است و قسمت اعظم موجود را می‌پوشاند.



حکاکی روی چوب توسط آلبرشت دورر از یک کرگدن. دورر هرگز کرگدنی به چشم ندید و در عوض این ارائه را براساس یک گزارش نوشته شده استوار کرد. او بسیاری از جزییات را به‌درستی ثبت می‌کند؛ اما به اشتباه فکر می‌کند حیوان به‌جای پوست ضخیم صفحاتی شبیه به لاک لاک‌پشت دارد. (مجموعهٔ روزنوالد، گالری ملی هنر واشنگتن دی‌سی)

دورر در ساخت این چوب‌تراشی بی‌دیدن حیوان، ریسک حساب‌شده‌ای

کرد. این علاقهٔ او به اشکال خارجی و همچنین تعهد او به مریی‌سازی چیزها را بازتاب می‌دهد: نشان دادن اینکه همه چیز را می‌توان با ترفند و دیدن درست نشان داد، حتی چیزی که با چشمان خود ندیده باشید. ریسک نتیجه داد. کرگدن دورر به یک موفقیت بزرگ، نمادی از شگفتی‌های شرق تبدیل شد.[۳۱] این صرفاً در قرن هجدهم بود، زمانی‌که اروپاییان بیشتری کرگدن را با گوشت و پوست دیدند، مردم دریافتند حیوانات واقعی دارای صفحات زره‌گون نیستند، فقط پوستی ضخیم دارند (دورر بسیاری از ویژگی‌های دیگر حیوان را کاملاً دقیق به تصویر می‌کشد، یک شاهکار که ناچار به تکیه به توصیف شفاهی بود). دورر از طریق قدرت بازتولید تصویری گمراه‌کننده از این حیوان در اروپا برای چند قرن آفریده بود.

گراور کرگدن دورر از جمله مواردی بود که او با خود به هلند آورد، جایی‌که آنها را به مارگارت[۱] اتریشی، عمهٔ چارلز پنجم داد، کسی‌که با موفقیت دوور را مورد عنایت قرار داد. دورر توانست با حکم امپراتوری نزد قضات مقتدر نورنبرگ بازگردد که به آنها دستور می‌داد مبلغ مورد نیاز را بپردازند.

تنوچتیتلان، ۱۵۱۹

در همین حین، در بازگشت به تنوچتیتلان، موکتزوما حرکات غریبه‌ها را تماشا می‌کرد. پیام‌رسانش با حرف‌ها و نقاشی‌هایی بازگشته بود از آنچه دیده بود؛ اما ارائه به موکتزوما نمی‌گفت چگونه با این افراد رفتار کند. بدیهی است هدایای او تأثیر مورد نظر برای نشان دادن قدرت او، ارضای میل آنها به طلا و وادار کردن آنها به عقب را نداشته بود. برعکس، تازه‌واردان قدرت خود را در نبرد نشان داده بودند و با گوزن‌های زره‌دار خود، توپ‌های شلیک‌گر، سگ‌های تشنه به خون و کمان‌های پولادی قدرتمند خود به برخی از خراج‌گذاران موکتزوما حمله کردند. اکنون هدف آنها اعلام شده بود که به تنوچتیتلان بیایند تا شخصاً او را ملاقات کنند.

موکتزوما با این امید پیام‌رسان‌های بیشتری با هدایای بیشتر فرستاد

۱ـ Margaret

که غریبه‌ها بازگردند و به وطن خود بروند؛ اما آنها به راه خود ادامه دادند. بدیهی است آنها با چیزهایی سر از وضعیت و شرایط مکانی درآورده بودند و اندک زمانی متحدانی پیدا کردند، به‌ویژه تلکسکالان‌ها[۱] که موکتزوما ناموفقانه تلاش کرده بود تا آنها را به خراج‌گذاران تبدیل کند. موکتزوما نسبت به تلکسکالان‌ها سخت‌گیر بودند و بارها در جستجوی افرادی برای قربانی کردن در مناسبت‌های خاص به قلمرو آنها حمله کرده بود.[۳۲] با اینکه غریبه‌ها در ابتدا به تلکسکالان‌ها حمله کردند، آنها به‌سرعت آنها را همچون متحدانی علیه موکتزوما به خدمت گرفتند و بنابراین آنها به قلمروی موطن آزتک‌ها رفتند. به نظر می‌رسید غریبه‌ها قصد ورود به تنوچتیتلان را داشتند. موکتزوما تصمیم گرفت شاید بهتر باشد آنها را در جایی داشته باشد که بتواند بررسی‌شان کند و راحت‌تر در مرکز قدرت خود اداره‌اشان کند.

نخستین ملاقات، خارج از تنوچتیتلان، ناخوشایند بود. رهبر غریبه‌های رنگ‌پریده به دنبال در آغوش گرفتن او، یک نقض بزرگ پروتکل بود. خوشبختانه در آخرین لحظه زیردستان موکتزوما از این اتفاق جلوگیری می‌کنند.[۳۳] سپس موکتزوما آنها را به شهر برد که آشکارا آنها را تحت تأثیر قرار داد. آنها هیچ‌چیزی دربارهٔ چیزی نمی‌دانستند که به آنها نشان داده می‌شد، از آب‌بندها و گذرگاه‌ها گرفته تا معبد مرکزی و کاخ. (گزارش‌های اسپانیایی این رویارویی را به دروغ، به‌عنوان تسلیم توصیف می‌کنند.)

وقتی خارجی‌ها وارد شهر می‌شدند، اوضاع به سرعت از کنترل خارج شد. ابتدا موکتزوما را در کاخش محبوس کردند و اساساً او را زندانی کردند. موکتزوما هنوز به کارکنان خود دسترسی داشت؛ اما فاقد آزادی حرکت بود که آغازگر تضعیف اقتدارش می‌شد. حداقل شبکهٔ پیام‌رسان‌های او هنوز پابرجا بود و به‌روزرسانی‌های منظمی را در مورد چیزی دریافت می‌کرد که در سراسر قلمرواش رخ می‌داد. برای مثال می‌دانست دسته‌ای از کشتی‌های بسیار بزرگ‌تر از کشتی قبلی به ساحل رسیده‌اند. به نظر می‌رسید این اخبار، خارجی‌ها را ناآرام می‌ساخت و دیری نگذشت که کورتس رهبر آنها، شهر را در جمع نیروهای قابل‌توجهی از خارجی‌ها و متحدان جدیدشان ترک کرد.[۳۴]

۱ـ Tlaxcalans

در این میان وضعیت در شهر رو به وخامت بود. با رفتن کورتس، اسپانیایی‌ها شورش کرده و در جشنواره‌ای مذهبی دخالت و بسیاری از آزتک‌ها را قتل‌عام کردند. موکتزوما می‌دانست که موقعیتش با توجه به خصومت‌های آشکار به‌طور فزاینده‌ای دفاع‌ناپذیر می‌شود. صحبت‌هایی وجود داشت که باید یک امپراتور جدید پیدا شود؛ زیرا او اسیر و ناتوان به کنش‌گری در مقام یک حاکم بود.

سپس کورتس دوباره ظاهر شد. ظاهراً او در نبرد با تازه‌واردان پیروز شده بود و دارودسته‌اش طغیان کرده بود؛ اما شرایط در شهر بد و بدتر شده بود. بن‌بست پیشین جای خود را به خصومت‌های جدید داده بود و دیری نپایید که جنگ علنی درگرفت؛ زیرا شهر علیه خارجی‌های قاتل قیام می‌کرد. خیابان به خیابان، آبراه به آبراه، گذر به گذر، خارجی‌ها از شهر رانده شده بودند. تلفات سنگینی در کار بود؛ اما آزتک‌ها پیروز شده بودند.

موکتزوما در میان کسانی نبود که شاهد این پیروزی نهایی بودند: او یا به دست خارجی‌ها و یا توسط مردم خودش کشته شد. موکتزومای دوم، آنکه پس از فاجعه با قنات، شهر را بازسازی کرده بود، آنکه قلمروی آزتک‌ها را گسترش داد و با متجاوزان خارجی جنگیده بود، در دفاع از شهری جان باخت که بسیاری آن را بالاترین دستاورد تمدن آزتک می‌دانستند.[۳۵]

خارجی‌های رانده شده از شهر، دوباره گردهم آمدند. آنها به سیاست خود برای ایجاد وحشت در گروه‌های مختلف و وادار کردن آنها به اتحادهای جدید، تبدیل خراج‌گزاران سابق آزتک‌ها به شورشیان با وعدهٔ انتقام به آنها برای تحقیرهای گذشته ادامه دادند. سپس طاعون از راه رسید.[۳۶] این طاعون متفاوت از مرگ سیاه بود که در کمین اروپا نشسته بود. این آبله بود که اسپانیایی‌ها برخلاف ساکنان قارهٔ آمریکا در سطوح بالاتری از آن مصون بودند. شاید بهترین کار این بود که موکتزوما زنده نمی‌ماند تا شاهد نابودی جمعیت آمریکای میانی باشد که از این ناخوشی از دست می‌رفتند. جانشین او احتمالاً تسلیم بیماری شده است. نظام قدیمی اتحادها آفریده شده توسط امپراتوری آزتک‌ها، به‌شدت متلاشی شد و طاعون فشار بیشتری بر تمدن تحت تهدید وارد کرد.[۳۷]

در چنین شرایطی بود که خارجی‌ها با استفاده از قایق‌های مخصوص ساخته شده برای حمل توپ‌ها و دیگر سلاح‌های گرم با حداکثر اثرگذاری خود، آخرین حمله را به شهر آغاز کردند. شهر تضعیف‌شده در اثر طاعون، نتوانست در برابر یورش مقاومت کند. اسپانیایی‌ها و متحدان‌شان فقط شهر را تصرف نکردند. آن را با خاک یکسان کردند، از جمله کاخ موکتزوما، مجموعه کتاب‌هایش و باغ‌وحش او. وقتی جنگ تمام شد، خارجی‌ها معجزه‌ای را نابود کردند که با تحسین، «ونیز بزرگ» نامیده بودند.

چه چیزی باقی ماند؟ پس از ویرانی، نبرد جدیدی آغاز شد، نبردی در طول تاریخ. هرنان کورتس به نوشتن نامه‌هایی به چارلز پنجم ادامه داد و اعمال خود را توجیه کرد، به سوءاستفاده‌هایش افتخار کرد، خودش را تحسین کرد و وقایعی در زمینه‌ای آفرید که هیچ‌کس جرأت تغییر آنها را نداشت.[۳۸] برخی از همراهان او تاریخ خود را نوشتند، از جمله سرباز برنال دیاز[۱] که کمتر از کورتس تمایل و اجبار به اثبات داشت و گزارش خود از فتح را در اواخر عمرش، با بهره‌مندی از نگاهی به گذشته نوشت که پیامد تاریخی را به نظر اجتناب‌ناپذیر می‌دید.[۳۹]

این گزارش‌ها بسیار متفاوت با کتاب‌هایی است که آزتک‌ها پیش از سقوط، با نشانه‌های تصویری پیچیده‌ای آفریده بودند که تقویم‌ها، تاریخ‌ها و اسطوره‌ها را ثبت می‌کردند. دانش این نظام پیچیدهٔ نوشتار و خوانش به‌تدریج از بین رفت و بیشتر کتاب‌ها سوخته یا ناپدید شدند. تنها تعداد اندکی از کتاب‌های آزتک از نابودی تنوچتیتلان جان سالم به در بردند.

در تلاشی خارق‌العاده برای حفظ تجربیات آزتک‌ها از نابودی تنوچتیتلان، یک راهب اسپانیایی، برناردینو دِساهاگون[۲]، پروژهٔ تاریخ شفاهی انجام داد و با شاهدان عینی سالخورده مصاحبه کرد، صداها و تصاویر را جمع‌آوری کرد. نتیجه کتابی بسیار ارزشمند بود که نه تنها نبردها علیه اسپانیایی‌ها و بیماری‌ها، به زبان ناهواتل[۳] و اسپانیایی، با بیش از دو هزار تصویر را مستند کرد

۱ـ Bernal Díaz

۲ـ Bernardino de Sahagun

۳ـ Nahuatl

که آنها به قارهٔ آمریکا آوردند، بلکه زندگی آزتک‌ها پیش از نابودی امپراتوری را نیز ضبط کرد. از جمله فعالیت‌های روزمره، شیوه‌های کشاورزی و ماهیگیری و همچنین آلات موسیقی مانند طبل و جغجغه.[۴۰] (گزارش من متکی به تمام منابع ذکر شده در بالا، به ویژه بر این منبع است.)

این پروژهٔ کتاب نیز با دید نادرست خود، از رویدادهای عاری از تأثیر بود و چند دهه پس از سقوط تنوچتیتلان انجام شد. این کتاب متکی بر ترجمه بود و البته توسط یک اسپانیایی گردآوری شد و او کسی بود که از شیوه‌های فرهنگی پیشافتح گزارش می‌داد تا کشیش‌های مسیحی بهتر بتوانند آزتک‌ها را تغییر دهند و در صورت لزوم فرهنگ آنها را از بین ببرند.[۴۱] منابع آزتک او، سرمایه‌گذاری‌های ویژهٔ آنان در به تصویر کشیدن تاریخ اخیر را دارا بود و سعی می‌کردند سقوط تمدن خود را تنها به گردن موکتزوما بیاندازند، گویی تنها یک امپراتور بد می‌تواند چنین اتفاق خارق‌العاده‌ای را توضیح دهد.[۴۲] اما همهٔ تاریخ‌ها اهداف ویژه خود را دارند که منجر به تحریف‌ها، منحرف‌سازی دیدگاه‌ها می‌شود؛ زیرا تلاش می‌کنند چیزها را در دوراندیشی توضیح دهند.

اثر تاریخ شفاهی برناردینو به نام شهر ایتالیایی اکنون ساکن در آن، کدکس فلورانسی[۱] نامیده می‌شود. هر دو زبان اسپانیایی و ناهواتل با الفبای آوایی به ارمغان آمدهٔ اسپانیایی‌ها و تصاویری طراحی‌شده توسط نقاشان آزتک، به همراه تصاویری از متن نوشته شده‌اند. از آنجایی که این آزتک‌ها تشویق شدند تا فرهنگ خود را برای بیگانگان ثبت و توضیح دهند ـ فرهنگی که می‌دانستند در حال ناپدید شدن است ـ آنها آن را به گونه‌ای به تصویر کشیدند و توصیف کردند که اگر اسپانیایی‌ها به سواحل آنها نمی‌رسیدند هرگز صورت نمی‌گرفت و چیزهای زیادی را ضبط نمی‌کردند که شاید در غیر این صورت بدون گفتن از میان رفته بودند. بار دیگر، تخریب و حفظ، ناپدید شدن و ثبت، به‌طرز عجیبی در هم پیچیده شد.

از معدود کتاب‌های باقی‌ماندهٔ آزتک‌ها، بسیاری بعداً توسط کشیشان و برادران روحانی اسپانیایی نابود شدند. آنها می‌خواستند پرستش خدایان آزتک را از میان ببرند و کتاب‌های آزتک را به‌درستی همچون ارتباط نزدیک با دین

۱ـ Florentine Codex

قدیمی تشخیص دادند. آنهایی که باقی مانده بودند، به اروپا برده شدند و در میان کتابخانه‌های مختلف، از جمله خزانه‌های محافظت شدهٔ واتیکان پراکنده شدند. در آنجا کتاب‌ها کمابیش فراموش‌شده ماندند تا اینکه مورد توجه خوزه لینو فابرگا[۱] راهب مکزیکی در قرن هجدهم قرار گرفتند.[۴۳] این موضوع در مورد کتابخانه‌ها و آرشیوها است: آنها می‌توانند برای سرقت و دفن اشیای فرهنگی مورد استفاده قرار گیرند؛ اما کتابخانه‌ها نمی‌توانند نحوهٔ استفادهٔ نسل‌های آینده از گنجینه‌های آنها را کنترل کنند، حداقل نه به‌طور کامل.

از زمان کار پیشگام فابرگا، پژوهشگران سعی کرده‌اند هنر گمشدهٔ تصویرنویسی آزتک را بازسازی کنند و به‌سختی معنا را از نمادهایی به دقت چیده شده‌ای بیرون بیاورند که در تقارن و طراحی پیچیده‌شان چشمگیرند و گزارشی را تکمیل می‌کنند که در کدکس فلورانس آمده است. این روند همچنان ادامه دارد.[۴۴] اندکی از کتاب‌های گرانبهای آزتک‌ها را می‌شناسیم که از نابودی به بسیاری از روش‌هایی در امان مانده‌اند که آزتک‌ها با آن جهان را درک می‌کردند، مفروضات آنها دربارهٔ مکان خود در جهان، داستان‌های آفرینش و نابودی، معنای آیین‌ها و هنرشان. فرآیند خوانش و بازسازی صرفاً رمزگشایی یک خط نیست. موضوع رمزگشایی کل جهان است.

***

دورر هرگز فرصتی برای دیدن هیچ یک از این کتاب‌ها را پیدا نکرد؛ ولو کورتس دو کتاب را در محمولهٔ خود برای چارلز پنجم گنجانده بود. ظاهراً آنها کم‌ارزش‌تر از اسلحه‌ها، لباس‌ها و اشیای ساخته شده از طلا تلقی شده بوند. برخی از بزرگ‌ترین حکاکی‌های دورر تمثیل‌ها بودند، تصاویری بهره‌مند از نمادهایی که باید مانند نشانه‌ها خوانده شوند، بنابراین برای تصورسازی چیزی فریبنده است که او از نمادهای تصویری در این کتاب‌ها ساخته بود. زمانی‌که پس از دریافت کمک‌هزینه به نورنبرگ بازگشت، تنها هشت سال دیگر برای ادامه حیاتش باقیِ مانده بود. در حالی‌که او از طاعون ویرانگر نورنبرگ فرار کرده بود، احتمالاً در سفر به هلند به بیماری مبتلا شده است که در نهایت او را می‌کشد. اگر چنین باشد، او بهای سنگینی برای جلب لطف چارلز پنجم و

۱ـ José Lino Fábrega

دیدن هنر طلایی موکتزوما پرداخته بود.

درگیری میان کورتس و موکتزوما، امپراتوری اسپانیا و امپراتوری آزتک، همچنین درگیری میان تولید انبوه کتاب‌های جدید اروپایی و کتاب‌های دست‌ساز آزتک‌ها بود. تولید انبوه راهی برای تضمین بقای کتاب‌ها و تصاویر شد، جایگزینی برای نهادهایی همانند خزانه‌های موزه یا کتابخانه بودند که برای حفظ آثار منحصر به فرد طراحی شده بودند. (نقشهٔ نورنبرگ از تنوچتیتلان احتمالاً به دلیل تولید انبوه آن زنده مانده است.) تولید انبوه به‌زودی جهان را فرا می‌گرفت و سیل بی‌سابقه‌ای از کتاب‌ها و تصاویر را پدید می‌آورد، روندی که اخیراً با ذخیره‌سازی و انقلاب رسانه‌ای کنونی ما دوباره شتاب گرفته است.

در عین حال، بازتولید انبوه از میان نرفته است؛ بلکه برعکس، ارزش شی اصلی، منحصربه‌فرد و تعویض‌ناپذیر را افزایش داده است (شاید به‌طرز متناقضی، شامل کتاب‌های تولید انبوه در قالب نخستین نسخه‌ها و نسخه‌های امضا شده توسط مؤلفان یا صاحبان معروف پیشین). به همین دلیل، ما همچنان منابع قابل‌توجهی را صرف حفظ نسخه‌های اصلی در کتابخانه‌ها و موزه‌های نسخه‌های خطی می‌کنیم و نه فقط آنهایی را که از گذشته‌های دور به دست می‌آیند. تقریباً به نظر می‌رسد هر چه سهولت و رواج تولید انبوه بیشتر باشد، نسخه‌های اصلی گرانبهاتر شده‌اند.

ماهیت شکننده و تعویض‌ناپذیر آثار هنری در هیچ کجا به اندازهٔ بزرگ‌ترین آفرینش آزتک‌ها آشکار نیست: شهر شناور آنها. با این حال، شهر همچنین نمونه‌ای است که چقدر تخریب کردن کامل چیزی سخت است، ولو با استفاده مداوم. تنوچتیتلان توسط اسپانیایی‌ها و متحدان آنها سکونت‌پذیر شد؛ اما نوسازی شد. اگر گاهی تخریب حفظ شود، استفادهٔ مداوم اغلب بیشتر تخریب می‌کند، به همین دلیل است که حفاری شهر سوخته در وسط یک منطقهٔ پرجمعیت بسیار دشوار است.

اما برخی از ساختارهای شهری تنوچتیتلان هنوز در کلان‌شهر شلوغ مکزیکوسیتی وجود دارند. در دههٔ ۱۹۷۰، حفاری در مجموعه معبد نه‌چندان دور از میدان مرکزی شهر آغاز شد. همانطور که هنوز در حال یادگیری خواندن

دست‌خط‌های آزتک هستیم، همچنان در حال کشف آثار گمشدهٔ گذشته‌ایم. حتی وقتی به نظر می‌رسد که گذشته از دست رفته است، اغلب چیزی وجود دارد که باقی می‌ماند و از آن بقایای می‌توان یک جهان گمشده را دید و بازسازی کرد.[۴۵]

میدانی در مکزیکوسیتی به نام Plaza de las Tres Culturas، در محل نبرد میان سربازان اسپانیایی و آزتک وجود دارد. سه فرهنگ مورد اشاره عبارتند از آزتک‌ها، اسپانیایی‌ها و جمعیت مختلط مکزیکی در حال حاضر. در کتیبه‌ای آمده است: «این [نبرد] نه پیروزی بود و نه شکست. این تولد دردناک مردم مستیزو[۱] بود که امروز مکزیک است.»

۱ـ Mestizo دورگه

فصل یازدهم

یک ملوان پرتغالی حماسه‌ای جهانی می‌نویسد

هنگامی‌که لوئیس دکاموئش[۱] (حدود ۸۰ـ۱۵۲۴) از ماکائو[۲] به‌سوی هند حرکت کرد، با سفری نامشخص در دریای چین جنوبی روبه‌رو بود. کاموئش که در رونق مست‌کنندهٔ اکتشافات پرتغالی به‌دنیا آمده بود، بخش بهتر زندگیش را صرف مهار نیروی بادها کرده بود. او با میسترال[۳] (بادهای خشک جنوب فرانسه) دریای مدیترانه بی‌پروا شده بود که می‌توانست شن و ماسه را از بیابان‌های صحرایی تا جنوب اروپا حمل کند. بادهای تجاری اقیانوس اطلس که او را به سواحل برزیل نزدیک کرده بود، جریان‌های متقاطع مخاطره‌آمیز دماغهٔ امیدنیک[۴] و باران‌های موسمی اقیانوس هند بودند. به‌مرور زمان، او این تجربه را به مهم‌ترین اثر ادبیات پرتغالی، *لوسیادز*[۵] (به معنای *پرتغالی‌ها*) تبدیل می‌کند، خودش نیز شاعر ملی این کشور می‌شود. امروز او به‌عنوان شاهدی بر عصر نخست جهانی‌شدن، در مقام شکل‌دهندهٔ نحوهٔ نگرش ما به امپراتوری‌های جهانی گذشته و همچنین هجوم‌های معاصر ما به گستره‌های فضا، دوباره کشف می‌شود.

۱ـ Luís de Camões
۲ـ Macao
۳ـ Mistral
۴ـ Cape of Good Hope
۵ـ The Lusiads

کاموئش در دریای چین جنوبی در طول فصلی عزم سفر می‌کند که چینی‌ها آن را *تا فنگ*[۱]، باد بزرگ می‌نامند که ملوان‌های پرتغالی آن را *توفائو*[۲] (طوفان) ترجمه کرده بودند.[۱] طوفان‌ها خود را با بادهای قوی‌تر، موج‌های طوفانی و جبهه‌ای از ابرهای تیره‌وتار اعلام کردند. وقتی آن نشانه‌ها ظاهر می‌شد، تنها امید، حرکت تهاجمی آنی بود. اگر باد، کشتی در حال حرکت با بادبان افراشته را به چنگ می‌گرفت، می‌توانست دکل آن را بشکند و کشتی را هدایت‌ناپذیر سازد، در سایهٔ امواج غول‌پیکری که عرشه‌ها و بدنه‌های چوبی را درهم می‌کوبید، گویی از کاغذ ساخته شده‌اند.

در این سفر ویژه، کاموئش ناچار نبود نگران مراقبت باشد؛ زیرا در مقام یک زندانی در سفر بود. یکی از مافوق‌ها او را به اختلاس پول در ماکائو متهم کرده بود و ازآنجایی‌که دادگاه پرتغالی در این موقعیت تجاری دورافتاده وجود نداشت، باید به گوا[۳] در سواحل غربی هند بازمی‌گشت تا به دست عدالت سپرده شود. کاموئش از گوا متنفر بود، جایی‌که دیده بود پرتغالی‌ها با توپ‌ها، زره‌ها و ترفندهای جنگی خود با مردم محلی چه کرده‌اند.[۲] شاکی او ارتباطات خوبی داشت؛ بنابراین امید چندانی برای خلاص شدن وجود نداشت. کاموئش مدتی را در زندان پرتغال گذرانده بود، به همین دلیل بود که دو دهه پیش زندگی روی دریا را آغاز کرده بود؛ اما زندان گوا قطعاً بدتر بود.

یکی از دلداری‌های کاموئش این بود که به او اجازه داده می‌شد همسر چینی‌اش، دینامن[۴] را با خود بیاورد.[۳] بیشتر عمرش در عشق بدشانس بود. در جوانی، پس از ترک دانشگاه و پیوستن به جامعهٔ دربار به‌عنوان معلم اشرافی عالی‌رتبه، عاشق زنی دور از دسترس خود شد. تنها چند دهه بعد و در نیمه‌راه دور دنیا بود که او یک همراه حقیقی یافت. اگر محاکمه در گوا به‌خوبی به پایان می‌رسید، شاید می‌توانست با دینامن به ماکائو بازگردد، جایی‌که چیزی نزدیک به خوشبختی پیدا کرده بود.

با وجود فصل نامطمئن، کشتی کاموئش بدون حادثه بزرگی از دریای چین

۱ـ Ta Feng
۲ـ Tufão
۳ـ Goa
۴ـ Dinamene

جنوبی عبور کرد و اکنون، بیش از هزار کیلومتر دورتر، خود را نزدیک به رأس جنوبی هندوچین، ویتنام امروزی یافت. آنها هنوز هزاران کیلومتر دیگر تا مالاکا[۱]، در اندونزی امروزی فاصله داشتند، جایی‌که تدارکات و تعمیرات را انجام می‌دادند، پیش از اینکه بتوانند سفر طولانی در اطراف رأس جنوبی هند و تا ساحل و تا گوا را به خطر بیاندازند؛ اما در حال حاضر، کاموئش می‌توانست از نزدیکی به خشکی لذت ببرد و از دلتای عظیمی دیدن کند که رودخانۀ مکونگ[۲] به دریا می‌ریزد. کاموئش که نیمی از عمر خود را در دریا گذرانده بود، بارها هیجان دیدن خشکی پس از هفته‌ها خیره‌شدن به وسعت بی‌پایان اقیانوس و لذت مواجه بودن با پرندگان و ماهی‌هایی را تجربه کرد که فقط در نزدیکی ساحل زندگی می‌کردند.

شاید نزدیکی وسوسه‌انگیز آنها به زمین دلیلی بود که نگهبان توجه او را آرام کرد. ناگهان بادهای شدید و ابرهای تهدیدآمیز به طوفانی تمام‌عیار تبدیل شد. افسر کشتی فریاد می‌زد. ملوانان در تلاش بودند از دکل‌ها بالا بروند تا بادبان‌ها را جمع کنند؛ اما دیگر دیر شده بود. هنگامی‌که باد شدید کشتی آنها را غضب کرد، افراد به درون امواج خروشان دریا فرورفتند و کشتی، آنی فراتر از امیدها درهم شکست. در میان هرج‌ومرج، کاموئش به نحوی موفق به فرار شد و خود را به ساحل رساند. ماهیگیران محلی او را نیمه‌جان پیدا کردند و در طول چند هفته به او شیر دادند. او یکی از معدود افرادی بود که زنده ماند. دینامن هیچ جا پیدا نشد.

این فقط قدرت باد نبود که کاموئش را به آسیا آورده بود. این نیز ارادۀ پادشاهان بود. پادشاهان پرتغالی بر نوار کوچکی از زمین در غربی‌ترین حاشیۀ اروپا، دور از مراکز تجاری ریاست می‌کردند. پرتغال حتی با دریای مدیترانه هم مرز نبود ـ همان‌طور که رومی‌ها آن را «دریای ما» نامیده بودند. دریای مدیترانه خالی از خطر نبود؛ اما در حلقۀ بنادری بود که بادقت در نمودارهای به‌اصطلاح پورتولان[۳] (راهنمای کشتی‌ها) ثبت شده بود که یک کشتی نیازمند می‌توانست با سهولت نسبی به آنها برسد. آن شهرهای بندری، بالاتر از همه

۱ـ Malacca
۲ـ Mekong
۳ـ Portolan

جمهوری ونیز، خوش‌شانس بودند که بخشی از شبکهٔ تجاری سودآوری بودند که غیرمستقیم به هند می‌رسیدند و ادویه و جواهر را از طریق بازرگانان عرب به اروپا می‌آوردند.[۴] در مقابل، پرتغال تنها با وسعت بی‌پایان و بی‌سود اقیانوس اطلس روبه‌رو بود.

پادشاهان پرتغالی در پی نومیدی از این موقعیت ناگوار، کشتی‌هایی را به اقیانوس اطلس گسیل داشتند، نه مستقیماً به سمت غرب ـ به اعتقاد آنها چیزی در آنجا یافت نمی‌شد ـ بلکه در مسیری به سمت جنوب، در امتداد سواحل آفریقا. مسافران عرب دربارهٔ سرزمینی از طلا در جنوب بیابان‌های صحرا حرف زده بودند. شاید بتوان چیزی سودآور در آنجا یافت.

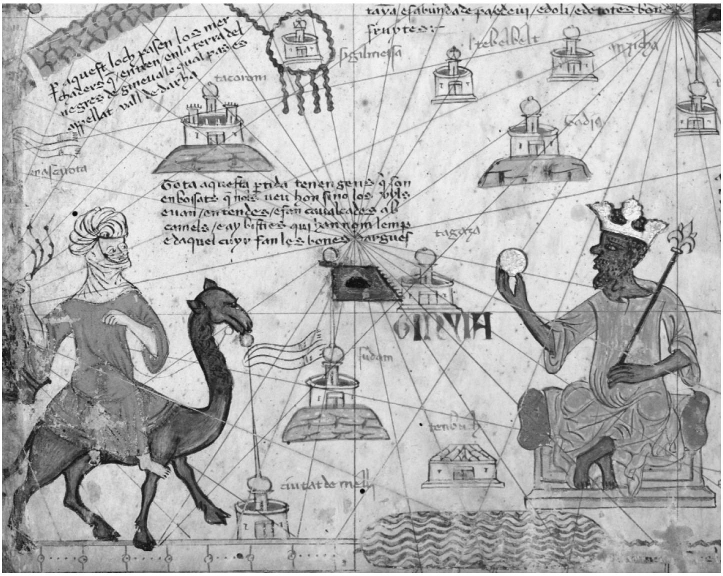


اطلس کاتالان قرن چهاردهم منسوب به آبراهام کرسک[۱]. (کتابخانهٔ ملی فرانسه)

گام‌به‌گام، پرتغالی‌ها موفق به تصرف قلعه‌ها شدند و در امتداد ساحلی حضور پیدا کردند که از سئوتا[۲]، در مراکش، در سال ۱۴۱۵ آغاز شد. (کاموئش در سئوتا بیش از یک قرن بعد، در ۱۵۴۷ به خدمت پرداخت و یک چشمش را در نبرد از دست داد.)[۵] حمله به سئوتا صرفاً تمرین نهایی برای برنامه‌های بلندپروازانه‌تر بود. پادشاهان پرتغالی کاپیتان‌های خود را به سمت ناشناخته‌ها به پایین‌دست ساحل گسیل کردند. آشکار بود که خشکی آفریقا بزرگ است؛ اما دقیقاً چقدر است؟ و به کجا ختم می‌شود؟ برخلاف باور بعدی، مردم در آن زمان تصور می‌کردند اگر از مرزهای جهان شناخته‌شده عبور کنند، به‌سادگی

۱ـ Abraham Cresques
۲ـ Ceuta

از زمین سقوط خواهند کرد. نقشه‌های دایره‌ای و مدل‌های کروی از جهان وجود داشت؛ اما در مقطعی خشکی‌ها جای خود را به فضای نامشخص دادند و ملوانان نظری دربارهٔ چیزی نداشتند که در آنجا قرار بود بیابند. تداوم فراتر از این نقطه، به معنای واقعی کلمه خارج شدن از نمودار بود.



جزییاتی از اطلس کاتالان قرن چهاردهمی که غرب آفریقا و پادشاه آن را به تصویر می‌کشد. (کتابخانهٔ ملی فرانسه)

پادشاهان پرتغالی به‌طور فزاینده‌ای آماده بودند تا این خطر را به جان بخرند ـ یا کشتی‌های‌شان آن را بابتش عازم کنند ـ به امید یافتن گذرگاه دریایی به اقیانوس هند. اگر چنین می‌کردند، پرتغال می‌توانست مستقیماً با هند تجارت کند، بدون اینکه از طریق واسطه‌های ونیزی و عربی استفاده کند. اگر چنین مسیری پیدا می‌شد، موقعیت جغرافیایی نامطلوب پرتغال در سمت چپ نقشهٔ بطلمیوسی ناگهان آنها را به سود می‌رساند.

این واسکو دوگاما بود که در سال‌های پایانی قرن پانزدهم راهی پیدا کرد. او مجهز به چهار کشتی پیشرفته، در سواحل آفریقا حرکت کرد و سپس از غرب به سمت اقیانوس اطلسِ باز و گشوده چرخید. با توجه به اینکه او در نهایت امیدوار بود به شرق سَفر کند، این مسیر کاملاً نامعمول بود؛ اما گاما فهمید مبارزه با نظام باد اقیانوس اطلس بی‌فایده است که آنها را به سمت جنوب‌غربی می‌راند. در مقابل مخالفت ملوانانش، او اجازه داد تا در چند صد کیلومتری ساحل برزیل برده شود و سرانجام به شرق بپیچد. این مانور در نهایت او را در رأس جنوبی آفریقا فرود آورد و به او اجازه داد دماغهٔ امیدنیک را دور بزند که در آن زمان سرزمینی ناشناخته برای پرتغالی‌ها بود. از آنجا، او بااحتیاط به ساحل رفت و آذوقه‌های تازه‌ای در موزامبیک[۱]، تانزانیا[۲]، کنیا[۳] و سومالی[۴] پیش از عبور از اقیانوس هند به سوی هند دریافت کرد.[۶]

دو سال پس از بازگشت پیروزمندانهٔ گاما، کشتی‌های پرتغالی بیشتر و بیشتری همان مسیر را به دور آفریقا دنبال کردند و در طول مسیر موقعیت‌های تجاری پایه‌ریزی کردند؛ اغلب در برابر مخالفان محلی. سکونتگاهی در گوا، در سواحل غربی هند، به نخستین مالکیت سرزمینی و در نتیجه مرکز یک امپراتوری تجاری در حال گسترش تبدیل شد که به‌زودی از جنوب‌شرقی تا اندونزی، با پاسگاهی در مالاکا و حتی تا ماکائو در دوردست امتداد یافت. اینجا دنیای خاور دور بود که کاموئشِ متولد و بزرگ شدهٔ پرتغال، بخش زیادی از زندگی بزرگسالی خود را در آن سپری می‌کرد، پیش از اینکه به‌عنوان زندانی و کشتی‌شکسته به دلتای مکونگ منتقل شود، بدون اطمینان از اینکه بعداً چه باید کرد. آیا او باید با ماهیگیرانی وقت بگذراند که او را نجات داده بودند یا به گوا برود و محاکمه شود؟

پرتغال می‌توانست قدرت خود را در فواصل بسیار وسیع نشان دهد؛ زیرا پادشاهان اهمیت اطلاعات را درک می‌کردند. هر سفر به ناشناخته‌هایی که

۱ـ Mozambique
۲ـ Tanzania
۳ـ Kenya
۴ـ Somalia

گسیل می‌کردند، با زحمتی بسیار ثبت می‌شد، هر بخش از سواحل آفریقا به نمودارهای جدید جای داده می‌شد، هر لنگرگاه جدید ثبت می‌شد و هر بینش تازه‌ای در مورد نظام‌های باد این اقیانوس‌های دوردست بادقت موردتوجه قرار می‌گرفت. کاتبان همچنین قیمت کالاها را ثبت می‌کردند، آنچه پرتغالی‌ها می‌توانستند تجارت کنند و آنچه می‌توانستند بخرند. هنگامی‌که مسافران دو سال بعد به خانه بازمی‌گشتند (اگر اصلاً بازمی‌گشتند- از ناوگان چهارفروندی گاما، تنها دو کشتی با یک‌سوم خدمهٔ اصلی بازگشتند)، همهٔ این دانش گران‌بها در ساختمانی در واقع در مرکز لیسبون گرداوری و طبقه‌بندی شد: خانهٔ هند.[۷] به‌منظور سرعت بخشیدن به تبادل اطلاعات، خانهٔ هند نظام بازپخشی ابداع کرد که به‌وسیلهٔ آن کشتی‌ها پیام‌هایی را در بنادر تعبیه‌شده در امتداد سواحل آفریقا ارسال می‌کردند. در یک نقطه، یک کاپیتان پرتغالی یادداشتی در یک کفش قدیمی آویزان از یک درخت قرار داد.[۸]

به لطف اطلاعات جمع‌آوری‌شده در خانهٔ هند، لیسبون در فاصلهٔ نیم‌قرنی میان نخستین سفر گاما و سفرهای کاموئش رونق زیادی یافت. شکارچیان و تاجران ثروت، همراه با دانشمندان و جغرافی‌دانان از سراسر اروپا به لیسبون آمدند تا از آخرین تحولات مطلع شوند. جهان در حال تغییر بود و نیاز به ترسیم نقشه‌های جدید با پیامدهای ژئوپلیتیکی گسترده داشت. اینجا، در لیسبون بود که مارتین بهایم، نقشه‌ساز زادهٔ نورنبرگ، برای جمع‌آوری اطلاعات موردنیاز برای ساخت مدل جدیدی از جهان رهسپار شد.[۹]

از آنجایی‌که اطلاعات برای موفقیت یک سفر دریایی بسیار حیاتی بود، کنترل و دور نگه داشتن آن از چشم رقبا مهم می‌شد. پادشاه مانوئل[۱] که گاما را به اطراف دماغهٔ امیدنیک فرستاده بود، نخستین کسی بود که متوجه شد اطلاعات به چه میزان ارزشمندند و نقشه‌ها و کره‌های جدیدی مانند «سیب زمین»[۲] بهایم را از چرخش منع کرد.[۱۰] او همچنین سعی کرد ملوانان بازگشته، قسم سکوت بخورند؛ اما اعمال سکوت سخت بود.

نویسندگان بزرگ‌ترین مشکل بودند. بسیاری از کاوشگران برای

۱- Manuel

۲- Earth Apple

مستندسازی اکتشافات خود، کاتبانی به همراه خود می‌آوردند و گزارش‌های مربوط به این سفرهای اولیه، ساختهٔ برخی از این کاتبان مشهور بودند. پادشاه مانوئل پیش از بهره‌مند شدن دیگر امپراتوری‌سازان از دانش جدید، سعی کرد گزارش‌های آنها را سرکوب کند؛ اما اطلاعات در حال تغییر جهان جمع‌آوری‌شده در خانهٔ هند را نمی‌شد برای همیشه از عموم پنهان داشت. (مثلاً از معدود اسناد واقعی باقی‌مانده در مورد زندگی کاموئش، بیشتر از آرشیو خانهٔ هند است.)[۱۱] بسیاری از ملوانان و سربازان، محکومان سابق (از جمله خود کاموئش) بودند که شاید آنها را بیشتر به تمسخر قانون مجاب و وادار به فروش اطلاعات ارزشمندی به قدرت‌های رقیب مانند ونیز می‌کرد که حاضر بودند برای آن هزینهٔ زیادی بپردازند. زمانی‌که فردیناند ماژلان[۱] کاوشگر پرتغالی نخستین کسی که کرهٔ زمین را در مسیری به سمت غرب دور زد و با دور زدن آمریکای جنوبی و سپس سراسر اقیانوس آرام، از سفر حماسی خود بازگشت، یک کاتب ونیزی موفق شد اندکی از ملوانان را به چنگ آورد که برای صحبت برای نشر یک گزارش مجاب می‌شدند.

از آن زمان به بعد، خانهٔ هند از حسادت رو به فزون محافظت می‌شد، حتی وقتی مشخص شد که حفظ رازداری ناممکن است. در همین حال، مجموعه‌های جدیدی از نقشه‌ها و کره‌ها ساخته می‌شدند.

***

در کشتی غرق شده، کاموئش همه چیزش را از دست داده بود: همسرش و تمام دارایی‌های دنیوی که در طول سه سال خدمتش در ماکائو جمع کرده بود؛ اما یک چیز بود که توانست از کشتی در حال غرق شدن نجات دهد: یک جعبهٔ چوبی حاوی یک نسخهٔ خطی.[۱۲] پس از خواندن گزارش‌های کاوشگران پیشین مانند گاما و تبدیل شدن به یک سرباز پیاده‌نظام در امپراتوری تجاری پرتغال، تصمیم گرفت تا ببیند آیا می‌توان با توصیف اکتشافات پرتغالی درآمد کسب کرد یا خیر. نگارش گزارشی صرف نبود. مثلاً نمی‌خواست سفرنامه بنویسد. آن گزارش‌ها معمولاً به جنبه‌های واقعی و عاری از احساس گرایش داشتند، آنچه کاموئش در سر نداشت. می‌خواست بپرسد همهٔ اینها به چه

۱ـ Ferdinand Magellan

معناست تا به تجربه‌اش معنا دهد. قصد داشت تا نقشهٔ جدید جهان را به ادبیات تبدیل کند.

کاموئش در طول زندگی خود به سمت ادبیات کشیده شده بود. شکل مورد علاقه‌اش شعر بود، به‌ویژه شعر عاشقانهٔ سروده‌شده برای زنان دور از دسترسش. (پس از فقدان دینامن، او چند شعر در مورد همسر مردهٔ خود سرود.) در دوران اوج خوشبختی‌اش در دربار، نمایشنامه‌ای نیز نوشته بود که با ضربات غیرمستقیم به مافوق اجتماعی خود منجر به تبعیدش از لیسبون و خدمت در ارتش در سئوتا و از دست دادن چشمش شد.[۱۳] پس از این تجربه، درام جذابیتی نداشت و به هر حال، نه شعر و نه درام قالب مناسبی برای ثبت تجربه‌ای با ابعاد جهانی نبودند.

در این لحظهٔ حیاتی، برای درک اکتشافات خارق‌العادهٔ زمان خود، کاموئش به گذشته‌های دور روی آورد ـ نه حتی به گذشتهٔ مردم خودش، بلکه به مردمانی که هزاران کیلومتر دورتر زندگی می‌کردند. چرا؟

کاموئش در زمانی می‌زیست که هنر و ادبیات یونان و روم ناگهان دوباره جذابیتی هیجان‌انگیز یافته بود. کشف مجدد جهان باستان در ایتالیا آغاز شده بود، زمانی‌که دانشمندان و شاعران به جستجوی دست‌نوشته‌های گمشده و دیگر آثار باستانی فرهنگ رومی و یونانی می‌پرداختند، برخی از آنها را از قسطنطنیه و بغداد وارد کردند. نامه‌های اووید[۱]، دیالوگ‌های افلاطون و البته *ادیسه* و *آنه‌اید*، به‌عنوان نمونه مطرح شدند. چرخش به گذشته رنسانس نامیده شد؛ زیرا کسانی که در خط مقدم این بازکشف بودند، آن را زایشی دوباره می‌دانستند و به‌راحتی احیای‌های پیشین و این واقعیت را نادیده می‌گرفتند که این زایش دوباره شامل وام‌گیری زیادی از واسطه‌ها بود.

پرتغال دیر به این رنسانس وارد شد؛ اما به محض آغاز سرازیری ثروت‌های خاور، به سرعت به آن نائل آمد. همان‌طور که بازرگانان و جغرافی‌دانان برای اطلاع از تازه‌ترین اکتشاف‌های شرق به لیسبون جذب می‌شدند، دانشمندان و مدرسان از سراسر اروپا نیز به پرتغال می‌آمدند تا چیزی را مشق کنند که امروزه

۱ـ Ovid

علوم انسانی می‌نامیم، شکلی از دانش که عمدتاً مبتنی بر بازیابی نسخه‌های خطی قدیمی و دیگر شکل‌های ویرایش، اظهار نظر و اندیشیدن در کنار مطالبی از گذشته است. دانشگاه کویمبرا[۱]، که صدها سال پیش از آن تأسیس شده بود، به مرکز این شکل از دانش تبدیل شد، دانشی مبتنی بر اندیشه و استدلال، در مخالفت با پاسخ‌هایی که نسل‌های گذشته به پرسش‌های بنیادی دربارهٔ جایگاه انسان در کیهان ـ دانش چرایی ـ داده بودند. دو دانشکده درون صومعهٔ بزرگی راه‌اندازی شد، یکی برای اشراف والاتر و دیگری برای اشراف دون‌تر و بورژواها؛ اما مرکز دانشگاه مجموعه‌ای خارق‌العاده با بیش از صدهزار کتاب و نسخهٔ خطی بود. مانند خانهٔ هند، دانشگاه کویمبرا دانش را با هدف استفاده از آن و انتقالش به نسل بعدی ذخیره کرد.[۱۴]

حتی گاهی این دو نهاد دست به دست هم می‌دادند. نقشه‌های آفریده شده توسط بطلمیوس در قرن دوم پس از میلاد در ۱۳۹۷ به‌عنوان بخشی از بازکشف متون باستانی به ایتالیا آورده شده بود.[۱۵] با اینکه شکل قاره‌های شناخته‌شده توسط بطلمیوس به‌زودی اصلاح شد و یک مسیر دریایی به فضاهای سفید روی نقشه افزوده، نظام طول و عرض جغرافیایی بطلمیوس یک اختراع ارزشمند باقی ماند و اکنون می‌توانست از آن برای آفریدن نقشه‌های دقیق‌تری استفاده کرد که تاجران و دریانوردان مدرن را برای رسیدن به مقاصد خود و عبور از چالش‌ها در مسیر تجهیز کند.

اینجا، در دانشگاه کویمبرا بود که کاموئش آموخته بود به کلاسیک‌ها احترام بگذارد. عموی او رئیس دانشگاه بود، به این معنی که کاموئش جوان به تمرکز عظیم دانش انباشته شده در کتابخانه دسترسی داشت. یادگیری کلاسیک چنان تأثیری بر او گذاشت که چند دهه بعد و در نیمه‌راه دور دنیا، تصمیم گرفت از هومر و ویرژیل به‌عنوان الگوهایی برای بیان داستان اکتشاف پرتغالی‌اش بهره ببرد. او نخستین سفر گاما به هند را به‌عنوان موضوع خود برگزید- جایگاهی برای صد سال اکتشاف انجام شده توسط کل مردم، به همین دلیل است که او کار خود را *لوسیادها* نامید که به عبارتی «پرتغالی‌ها» معنا می‌دهد. او برای اطمینان از اینکه خوانندگانش می‌دانند چقدر برآمده از

۱ـ Coimbra

کویمبرا است، توصیفی از محیط طبیعی شهر افزود و آن را به‌عنوان یک آتن نو تکریم کرد.[۱۶]

خواندن این دو نویسندهٔ باستانی به کاموئش آموخت که از کجا شروع کند، یعنی از میانه، *in medias res*، همان‌طور که مفسران لاتین چنین نامگذاری‌اش کردند، در نقطه‌ای که گاما پیش‌تر خود را به سواحل شرقی آفریقا رسانده بود، دور زدن نخستین دماغه‌ای را رها می‌کرد تا بعدتر نقل شود. مهم‌تر از آن، این دو نویسنده به کاموئش یاد دادند چگونه به داستان خود اهمیت کیهانی بدهد. از منظر هومر، ادیسه توسط آتنا[۱] محافظت و توسط پوزیدون[۲] تعقیب شد، در حالی‌که از منظر ویرژیل، آئنیاس توسط ژونو[۳] مورد آزار و اذیت قرار گرفت و توسط ژوپیتر[۴] نجات یافت. کاموئش تصمیم گرفت از خدایان المپ[۵] نیز استفاده کند؛ اما او بادقت آنهایی را برگزید که برای داستانش مناسب‌تر بودند. او برای بازنمایی منافع آسیا در برابر نفوذ پرتغالی‌ها، باکوس[۶]، خدای نقاب‌ها، تئاتر و شراب را برگزید که یونانیان با استفاده از نام دیونیسوس، او را با شرق مرتبط کرده بودند.

کاموئش همچنین *ekphrasis*، توصیف گستردهٔ یک تصویر از طریق واژگان را به عاریت گرفت. هومر از این ترفند به طرز درخشانی استفاده کرده بود و به شنوندگانش گزارشی از زمین، ستارگان، صورت‌های فلکی و زندگی آرام در یونان با شرح سپر آشیل ارائه می‌داد که روی آن تصاویری از این صحنه‌ها حک شده بود. ترفند دیگر تشبیه[۷] هومری، مقایسه‌ای گسترده بود که می‌تواند تا چند مصرع ادامه یابد.

در حالی که هومر ترفندهای ادبی را تأمین می‌کرد، ویرژیل چشم‌انداز را تأمین می‌کرد. او به قهرمان خود، آئنیاس هدف بسیار مهم تأسیس رم را داده

۱ـ Athena
۲ـ Poseidon
۳ـ Juno
۴ـ Jupiter
۵ـ Olympus
۶ـ Bacchus
۷ـ Simile

بود و از شعر حماسی برای آفرینش اسطورهٔ بنیادی یک ملت بهره برد. کاموئش می‌خواست این موفقیت را برای پرتغال تکرار کند، به همین دلیل است که او تمام تاریخ پرتغال را، از آغازِ فروتنانه تا شکوه کنونی را برشمرد.

ما آنقدر به تحسین دوران باستانی کلاسیک عادت کرده‌ایم که به‌راحتی فراموش می‌کنیم که این بازپس‌گیری گذشته‌های دور چقدر عجیب و حتی دور از ذهن به نظر می‌رسد. پرتغال مدرن اولیه هیچ شباهتی به یونان یا روم باستان نداشت. هزار و پانصد سال از زمان نگارش حماسهٔ ویرژیل و بیش از دو هزار سال از زمان نوشته شدن حماسهٔ هومر می‌گذشت. بسیاری داستان قرون وسطایی و اخیرتر وجود داشت که کاموئش می‌توانست از آنها استفاده کرده باشد، بدونِ در نظر گرفتن عهد عتیق و جدید (کاموئش به هر حال در یک کشور کاملاً مسیحی می‌زیست)؛ اما او و معاصرانش میخکوب خدایان، معماری و ادبیات فرهنگ دورافتادهٔ یونان باستان بودند که در کتابخانهٔ کویمبرا نگهداری می‌شد. ادبیات کلاسیک، یک حماسه، شکلی بود که از آن بهره می‌برد.

اگرچه کاموئش از یادگیری کلاسیک برای درک امپراتوری جدید پرتغال استفاده کرد، او همچنین باور داشت که پرتغالی‌ها از دستاوردهای قهرمانان باستان فراتر رفته‌اند. اودیسه و آئنیاس مدیترانه، دریای بزرگ و وحشی را طی کرده بودند که دریانوردان زیادی در آن غرق شده بودند؛ اما آن دریا در مقایسه با اقیانوس اطلس، اقیانوس هند و دریای چین جنوبی، دریاچه‌ای درون‌سرزمینی بود، البته به گسترهٔ وسیع اقیانوس آرام اشاره‌ای نمی‌کنم. (کاموئش دستاورد ماژلان را کم اهمیت جلوه داد که به نمایندگی از اسپانیای رقیب، اقیانوس آرام را طی کرده بود.) او می‌بالید که ادیسه و آئنیاس «در کنار اقیانوس‌هایی که هیچ کس در آن جسارت نکرده بود» دریانوردی نکرده بودند. تنها پرتغالی‌ها جایی رفته بودند که پیش‌تر هیچ مردی نرفته بود.[۱۷]

دامنهٔ اکتشافات پرتغال فراتر از هر چیزی بود که باستانیان می‌توانستند تصور کنند. حتی از قلمروی خدایان پر جنب‌وجوش آنها نیز فراتر می‌رفت. دماغهٔ امیدنیک با جریان‌های متقاطع خطرناک، بادهای نامطلوب و تمام خطرات دیگر گذر به هند، کاموئش را فرا می‌خواند تا در دراماتیک‌ترین قسمت

شعر خود، خدای کاملاً جدیدی اختراع کند: آداماستور[۱]، غول عجیب‌وغریب، با پوستی رنگ‌پریده، ریشی ژولیده، دندان‌های پوسیده و چشم‌های فرورفته و سیاه چون‌زغال.

کاموئش همچنین احساس می‌کرد که از الگوهای باستانی خود در قدرت تجربهٔ شخصی خود پیشی گرفته است. چه کسی می‌دانست که هومر، آنکه گزارش شده بود نابینا بوده است، چه چیزی را مستقیماً تجربه کرده است؟ افلاطون فیلسوف تخصص او را زیر سؤال برده بود. در حالی‌که ویرژیل از زادگاهش ایتالیا به یونان سفر کرده بود، هرگز از بیشتر مکان‌های شعرش دیدن نکرده بود. به عبارت دیگر هومر و ویرژیل فقط چیزهایی را برسازی می‌کردند. کاموئش از نزدیک می‌دانست که حرکت در ساحل غربی آفریقا، دور زدن دماغه و عبور از اقیانوس هند چگونه است. او می‌دانست که طوفان چه حسی دارد. او حتی می‌دانست که کشتی غرق شده و در آستانهٔ مرگ است. او هیچ فرصتی را از دست نداد تا به خوانندگانش یادآوری کند: «من دیدم»، «من رفتم». هومر و ویرژیل افسانه‌نویس بودند؛ اما او چیزی را برسازی نمی‌کرد. او حماسهٔ خود را از طریق تجربهٔ شخصی به دست آورده بود که آن را از کلاسیک‌ها برتر می‌ساخت:

اگر فیلسوفان قدیم، آنان‌که دیدار کردند

سرزمین‌های بسیاری از برای مطالعهٔ اسرارشان،

شاهد شگفتی‌هایی بوده‌اند که من شاهد بودم،

بادبانم را برای چنین بادهای متفاوتی برمی‌گستراندم

که نوشته‌های بزرگی برای ما به جا گذاشته‌اند![۱۸]

لوسیادها نخستین حماسه‌ای است که به جزییات روزمرهٔ سفرهای دریایی طولانی اشاره می‌کند، از جمله بیماری اسکوربوت[۲]، بیماری که بسیاری از ملوانان از آن رنج می‌برند و جان خود را از دست می‌دهند.[۱۹] بی‌آنکه ملوانان

۱ـ Adamastor
۲ـ Scurvy

بدانند، علت آن کمبود ویتامین C بود که هرگاه کشتی‌ها هفته‌ها یا ماه‌ها بی‌غذای تازه پیش می‌رفتند، این کمبود پدید می‌آمد. با خستگی، حالت تهوع، اسهال و تب شروع می‌شد و سپس به تورم لثه‌ها ادامه می‌یافت که کاموئش همهٔ آنها را در حماسهٔ خود آورده است. برخلاف مدل‌های باستانی‌اش، کاموئش به ملوان‌ها و سربازان معمولی اهمیت می‌داد ـ جای تعجب نیست؛ زیرا خودش یکی از آنها بود. او حتی کتاب‌آموزی طبقات تحصیل‌کرده را تمسخر می‌کرد که به مناظر نامحتمل گزارش شده توسط «ملوانان بی‌ادب» شک می‌ورزیدند. از جمله شگفتی‌هایی که کاموئش توصیف کرد، آتش سنت المو[1] بود، توپ درخشانی از نور که در میانهٔ طوفان مریی می‌شد- پدیدهٔ نادر ناشی از یک میدان الکتریکی قوی در جو. او همچنین یک آبراهه یا گردباد آبی را با جزییات ریز ثبت کرد که از تجربهٔ دست اول او می‌گوید:

من آن را به وضوح دیدم (و خیال نمی‌کنم

چشمانم مرا فریب داده باشند) به هوا برخاست،

کمی بخار و دود ملایم

چرخشی اندک از کشش باد؛

از آنجا می‌شد لوله‌ای دید که گسترده می‌شد

تا به آسمان، اما بسیار باریک

چشم به‌سختی یارای تشخیصش را داشت. به نظر می‌آمد

همچون مه یا چیزی به رویا دیده شده، ظریف و نازک است.

کم کم بزرگ می‌شد

به ضخامت یک سرِ دکل؛

ولو اینجا باریک و آنجا گسترده‌تر آنگاه که

۱ـ St. Elmo

جرعه‌های بسیار آب تراوش می‌کرد.

پایش موج‌زده از امواج.

در فرای آن، ابری سیاه و متراکم،

لحظه به لحظه سنگین‌تر می‌شد

و با حجم عظیمی که اشغال شده، خفه می‌شد.[۲۰]

نه هومر، نه ویرژیل و نه دانشمندان کلاسیک کویمبرا، نمی‌توانستند با چیزی رقابت کنند که کاموئش با چشمان خود دیده بود.

کاموئش ملوان همچنین می‌دانست که اکتشاف پرتغالی بر اساس انواع هنرهای عملی از جمله کشتی‌سازی و دریانوردی است. او نخستین کسی بود که در شعری حماسی از اسطرلاب نام برد، وسیله‌ای مبتکرانه که به ملوانان امکان می‌داد با خواندن موقعیت خورشید یا ستارگان، موقعیت جغرافیایی دقیق خود را بیابند، یک GPS آنالوگ.[۲۱] همین ابزار بود که به پرتغالی‌ها اجازه داد نقشه‌های بطلمیوسی را بازترسیم کنند.

آمیختن یادگیری کلاسیک و انسان‌گرایانهٔ موجود در دانشگاه کویمبرا با تجربهٔ عملی ثبت شده در اسناد خانهٔ هند همیشه آسان نبود. در *لوسیادها*، خدایان یونانی و فناوری مدرن، آداماستور و اسطرلاب، با نگرانی کنار یکدیگر قرار گرفتند و گاه تهدید به از هم دریدن اثر می‌کنند. به‌عنوان یک مصالحه، کاموئش خدایان یونانی را همچون آرایه‌ای شاعرانه توصیف کرد، به این معنی که آنها را نباید واقعی پنداشت. این بخشی از راهبرد بزرگ‌تری بود که توسط شاعران و دانشمندان رنسانس دنبال می‌شد: آنها دوران باستان بت‌پرستان، از جمله خدایان یونانی را احیا می‌کردند، تنها تا زمانی‌که این امر با مسیحیت تداخلی نداشت. یادگیری کلاسیک را فقط می‌توان با توجه به امور انسانی (و شعر) انجام داد؛ اما از نظر الهیاتی، خدایان در کوه المپ باید مرده باقی بمانند.

فرهنگ‌ها تا حدودی با دزدی از گذشته زنده می‌مانند و شکوفا می‌شوند، به همان شیوه‌ای که کاموئش انجام می‌داد؛ اما همچنین با شگفتی‌هایی مواجه

می‌شوند که در فرهنگ‌های دیگری می‌یابند. کاموئش از این منبع الهام نیز استفاده کرد. *لوسیادها* ثبتی جذاب از برخورد بزرگ فرهنگ‌ها است، مملو از سوءتفاهم، جهل، تکبر و خشونت؛ اما همچنین از مساعدت و سود متقابل، هر چند نابرابر توزیع شده.

کاموئش با تکیه بر تجربیات خود و دیگر مسافران، با علاقهٔ زیادی به تعاملات کاشفان پرتغالی با ساکنان سواحل آفریقا پرداخت. این برخوردها موضوع بقا بود: هر بار که پرتغالی‌ها اقدام به فرود می‌کردند، آذوقه نداشتند، از بیماری اسکوربوت رنج می‌بردند و نیاز به تعمیر کشتی‌های آسیب دیدهٔ خود در طوفان داشتند. اغلب آنها چیزی در مورد افرادی نمی‌دانستند که با آنها روبه‌رو می‌شدند و خود را از عقب‌نشسته از معیارهای قضاوت خود می‌یافتند. دیدگاه پرتغالی‌ها در مورد متمدن یا وحشی بودن یک گروه به نحوهٔ لباس پوشیدن یا سبک زندگی و غذایی بستگی نداشت که آنها می‌خوردند. کاموئش این چیزها را براساس پیش‌فرض‌های خود توصیف کرد. ملاک اصلی این بود که آیا غریبه‌ها از پول، طلا یا جواهرات استفاده می‌کردند و آیا چیزی از تجارت ادویه با هند می‌دانستند یا خیر. تنها در صورت انجام چنین کار، پرتغالی‌ها آماده بودند که آنها را متمدن بدانند. این قضاوت ارزشی معمولی برای کاشفانی بود که امیدوارند در تجارت به دوردست‌ها شرکت کنند.

چون گاما (و بعداً کاموئش که مسیر او را دنبال می‌کرد) به سمت سواحل شرقی آفریقا حرکت کرد، با تاجران ادویه روبه‌رو شد که بخشی از شبکهٔ اتصال آفریقا و هند بودند و بنابراین از نظر او «متمدن» بودند. افراد در این شبکهٔ تجاری در اقتصاد مبتنی بر پول شرکت می‌کردند و از ثروت ایجاد شده از آن منتفع می‌شدند. آنها خانه‌ها و بندرگاه‌های چشمگیری داشتند و کشتی‌های‌شان با کشتی‌های پرتغالی‌ها رقابت می‌کرد. روشن شد که اقیانوس هند سرزمین ناشناخته‌ای نیست که هیچ‌کس پیش‌تر از آن بازدید نکرده باشد. فقط پرتغالی‌ها بودند که اینجا تازه‌کار بودند. همه در اینجا برای مدتی طولانی دریانوردی و تجارت کرده بودند. سفر دریایی در اطراف دماغه، چنین اقدام جدید بزرگی برای پرتغالی‌ها، تنها تا آنجایی نو بود که به دو شبکهٔ دریایی تا پیش از این نامتصل، متصل می‌شد.[۲۲]

داشتن روابط خوب با این تاجران دنیادیده در سواحل آفریقای شرقی برای پرتغالی‌ها مهم‌تر بود؛ زیرا به این معنی بود که می‌توانستند در بندرگاه‌های خوب لنگر بیاندازند، استطاعتی برای تعمیر کشتی‌های خود بیابند و آذوقه‌های تازه‌ای تهیه کنند. آنها می‌دانستند که ماندن در خشکی برای هفته‌ها یا حتی ماه‌ها تنها راه درمان یا حداقل تسکین اسکوربوت است. مهم‌تر از همه، تاجران آفریقایی نظام‌های بادی اقیانوس هند را می‌شناختند و تنها با این دانش ناوبری محلی بود که پرتغالی‌ها می‌توانستند امیدوار باشند که به هند برسند.

از منظر پرتغالی‌ها، مشکلی با این افراد متمدن و اغلب بسیار مفید وجود داشت: آنها مسلمان بودند. چندی پیش، بخش‌های وسیعی از شبه‌جزیرهٔ ایبری تحت اشغال اعراب درآمده و به اندلس معروف بود. از بسیاری جهات، بودن بخشی از حوزهٔ نفوذ مسلمانان یک موهبت بود؛ زیرا پرتغال را به مراکزی مانند دارالحکمهٔ بغداد متصل می‌کرد، جایی‌که برخی از متون آموزش کلاسیک تنها به لطف مفسران و کتابداران عرب باقی‌مانده بود. حاکمان عرب معمولاً مدارا می‌کردند، به این معنی که اندلس همچنین به مرکز آموزش یهودیان تبدیل شد و پرتغال و اسپانیا را به آمیزه‌ای منحصر به فرد از دانش و فرهنگ مسیحی، مسلمان و یهودی تبدیل کرد.

اما این مزایا برای ماندن اعراب برای همیشه در شبه‌جزیرهٔ ایبری کافی نبود. قلمرو به قلمرو، حاکمان مسیحی آنها را به چیزی عقب راندند که فتح مجدد نامیده می‌شد، آنچه در سال ۱۴۹۲ با سقوط آخرین دژ اعراب به پایان رسید. حاکمان جدید مسیحی، پیروزمندانه، تمام ساکنان مسلمان باقی‌مانده را مجبور کردند به یک ایمان واقعی، یعنی کاتولیک رومی روی آورند (آنها همین کار را با ساکنان یهودی انجام دادند) و سپس به‌طور دوره‌ای آنها را به ریاکاری متهم کردند که منجر به امواجی از اخراج شد (این کار را با نوکیشانِ یهودی انجام دادند). در پی این تاریخ، کاموئش خود را مدافع اروپای کاملاً مسیحی می‌دانست که در جنگی ابدی علیه مسلمانان و یهودیان گرفتار شده بود.

اگر حضور مسلمانان در شرق آفریقا مایهٔ تأسف بود، حداقل به این معنی بود که تعداد کمی از پرتغالی‌ها می‌توانند از زبان عربی برای صحبت با این افراد

استفاده کنند. پرتغالی‌ها همچنین متوجه شدند برخی از زبان‌های آفریقایی مورد مواجه آنان، حاوی واژگان عربی است. (کاموئش یکی از این زبان‌ها را در حماسه، بدون نام بردن از آن یاد می‌کند، سواحیلی[۱]، زبان همیشگی شرق آفریقا.)[۲۳] پرتغالی‌ها در طول معاملات پیچیدهٔ خود با مسلمانان به دنبال مسیحیان می‌گشتند، شایعات مربوط به یک پادشاه مسیحی را برمی‌انگیختند؛ اما در کمال تأسف آنها فقط مسلمانان را در تمام طول ساحل یافتند.

سرانجام و با کمک دریانوردان مسلمان، چهار کشتی واسکو دوگاما از اقیانوس هند عبور کردند و به هند رسیدند. پرتغالی‌ها از فرط خوشی از خود بی‌خود شدند و مبهوت چیزی شدند که در آنجا یافتند. بازارهایی سرشار از ادویه و جواهرات، بندرهای شلوغ و تجارت پر جنب‌وجوش وجود داشت. بله، این همان چیزی بود که آنها برای یافتنش آمده بودند: یک مسیر دریایی که بر خاورمیانهٔ تحت کنترل اعراب فائق می‌آمد. حتی بهتر از آن، در هند همه جا مسیحیان بودند. درست است، مقدسین آنها اغلب خرطوم فیل‌ها را برای بینی و بازوهای زیادی، مانند شاخه رشد می‌دادند و همهٔ آنها اندکی رنگارنگ بودند؛ اما گاما و همراهانش حاضر بودند این جزییات را نادیده بگیرند. احساس خوبی در کار بود تا در میان هم‌کیشان دور از خانه باشند.

اگر رنجشِ کش‌داری در کار بود، این بود که در اینجا نیز، مسلمانان تجارت دریاییِ را کنترل می‌کردند و به نظر همه نوع تأثیری بر این مسیحیان بومی اعمال می‌کردند؛ اما گاما مطمئن بود می‌تواند این رقبای مزاحم مسلمان را کنار بزند و با اربابان ظاهراً مسیحی آنها معامله کند.

خدمه و مسافران گاما نخستین برداشت خود از هند را این‌گونه توصیف کردند و نظرات آنها در ابتدا بر نگرش پرتغالی‌ها حاکم بود؛ اما زمانی‌که کاموئش نیم قرن بعد به هند سفر کرد، پرتغالی‌ها متوجه شده بودند که چقدر این گزارش‌های اولیه اشتباه بوده است. هیچ پادشاه مسیحی افسانه‌ایِ قدرتمندی در شرق آفریقا وجود نداشت (اگرچه پرتغالی‌ها در واقع با اتیوپیایی‌های آمادهٔ جنگ در تماس بودند و به آنها در مبارزات‌شان علیه مسلمانان کمک می‌کردند). مجسمه‌های هندی که مسافران پرتغالی برای قدیسین مسیحی

۱ـ Swahili

گرفته بودند، خدایان هندو بودند و بخش‌هایی از شبه‌قارهٔ هند تحت کنترل حاکمان مسلمان، مغول‌ها بودند که اغلب فرمانروایان محلی هندو را سرکار می‌گذاشتند یا با آنها ائتلاف می‌کردند. کاموئش این دانش جدید را در حماسهٔ خود گنجاند و برخی از سوءتفاهمات فاحش را از بین برد که مشخصهٔ نخستین سفر گاما بود.

هنگامی‌که گاما با مسلمانان و هندوهای محلی ارتباط برقرار کرد، شوک دیگری در انتظارش بود: او چیزی نداشت که کسی بخواهد بخرد. هدایا و نمونه‌های آورده‌شده به‌طرز خنده‌آوری ابتدایی بودند ـ تقریباً هیچ ارزشی نداشتند. سربازان و ملوانان او روی پارچه‌ها و دیگر کالاها سرمایه‌گذاری کرده بودند، به این امید که آنها را با قیمت‌های بالا بفروشند؛ اما دریافتند به‌طور قابل‌توجهی کمتر از قیمتی به دست می‌آورند که کالاها برای‌شان در پرتغال هزینه برداشته بود. تقریباً همه چیز در اینجا گران‌تر و چشمگیرتر بود، نه فقط ادویه‌جات. بازارها مملو از جواهراتی بود که در وطن کمیاب بودند. صنعتگران ماهرتر بودند. بازرگانان، ثروتمندتر و کاخ‌ها بزرگ‌تر از پرتغال بود. این ثروت‌ها صرفاً متأخر نبودند. پرتغالی‌ها همچنین شگفت‌زده از دیدن ویرانه‌های باستانی بسیار دقیق‌تر و پیچیده‌تر نسبت به اروپا بودند. آهسته آهسته، متوجه شدند که در شبکهٔ تجاری غنی از اقیانوس هند، آنها کسانی بودند که فقیر و عقب‌مانده بودند.[۲۴]

پس از برقراری تماس و مبادلهٔ هدایا، پادشاهان هندو به‌شدت از این مسافران خام ناامید شدند که گفتند که از هزاران مایل دورتر برای تجارت ادویه‌جات آمده‌اند؛ اما چیزی باارزش برای فروش ندارند. گاما در شعر کاموئش، مسلمانان را به خاطر این استقبال گرم سرزنش کرد و بهانه‌ای آورد «من صرفاً در مقام کاشف می‌آیم.» به من اعتماد کنید وقتی برگشتم، «آن‌وقت خواهید دید که چه کالایی به‌دست می‌آورید.»[۲۵] خیلی قانع‌کننده به نظر نمی‌رسید.

اما گاما سر حرف ماند. او بازگشت، با کالاهای بهتر و همچنین کشتی‌های بهتر و نقشه‌های بهتر. تا زمانی‌که کاموئش شعر خود را نوشت، ژرار‌دوس مرکاتور[۱] به نقشه‌برداری از جهان به شکلی نزدیک شده بود که امروز

۱ـ Gerardus Mercator

می‌شناسیم، همراه با روش طرح‌ریزی مرتبط با نام او، اگرچه این نوع نقشهٔ جدید به‌طور گسترده‌ای در گردش نبود.

نقشه‌های جدید مورد توجه مسلمانان و هندوها بود، آنچه می‌توانست در مورد آن مبادله و مباهات کند. به‌آرامی، پرتغالی‌ها فهمیدند چه چیزی و به چه قیمتی می‌توانند بفروشند (و این دانش را در خانهٔ هند جمع‌آوری کردند). تجارت با سیاست قدرت تکمیل شد، زمانی‌که پرتغالی‌ها یاد گرفتند تا حاکمان محلی هندو را در مقابل مسلمانان قرار دهند. گاهی اوقات، فرمانروایان هندو با خلاص شدن از شر اربابان مسلمان خود خوشنود می‌شدند، ولو اغلب از تصمیم خود پشیمان می‌شدند که می‌فهمیدند پرتغالی‌ها چقدر می‌توانند بی‌رحم باشند، چقدر با توپ‌های قدرتمند خود مترصد جنگند، چقدر سریع گروگان‌ها را می‌گیرند و می‌کشند. چقدر آماده‌اند تا کل شهرها را با خاک یکسان کنند. در بیشتر موارد، پرتغالی‌ها به دنبال مالکیت‌های بزرگ سرزمینی نبودند؛ اما آنها به دنبال قطع کردن شبکهٔ تجارت مسلمانان با کشتی‌های جنگی مجهز به این هدف بودند و جنگ دریاها را به اعماق خلیج فارس و دریای سرخ بردند.

***

کاموئش پس از غرق شدن کشتی در دریای چین جنوبیْ تنها، فقیر، بدون چیزی به نامش، سرانجام به خانه بازگشت، مشکلات حقوقی او فراموش یا کنار گذاشته شد. پس از بازگشت به ماکائو، سوار بر کشتی به مقصد سواحل شرقی آفریقا و از آنجا به لیسبون شد. برای انتشار آثارش باید از شاه جدید جوان اجازه می‌گرفت. کاموئش کتاب خود را به او تقدیم کرد و از او خواست که به مبارزه با مسلمانان ادامه دهد و نبرد را به قلب سرزمین آنها در شمال آفریقا بکشاند. علاوه بر این، پیش از اینکه کاموئش بتواند اثر خود را منتشر کند، نیازمند مغفرت از تفتیش عقاید بود. خوشبختانه، مقامات کلیسا فهمیدند خدایان بت‌پرست کاموئش فقط ابزارهای شاعرانه‌اند و به کتاب مجوز دادند. با رفع آخرین مانع، کاموئش توانست *لوسیادها* را به چاپخانه ببرد.[۲۶]

چاپ یک فناوری ناشناخته در هند و جهان عرب آن زمان بود. اخیراً یسوعیان پرتغالی نخستین چاپخانه را در گوا راه‌اندازی کرده بودند تا افرادی را

دستخوش تغییر کنند که اکنون می‌دانستند مسیحی نیستند. کاموئش شاید در طول سه سال اقامت خود در ماکائو با چاپ چوبی چینی روبه‌رو شده باشد ـ فناوری که در آن زمان صدها سال قدمت داشت ـ؛ اما به لطف تجارت جهانی، این اختراع چینی، به شکل بازسازی‌شده توسط گوتنبرگ، اکنون به بخشی از آسیا رسید که پیش‌تر هرگز از آن بهره نبرده بود.

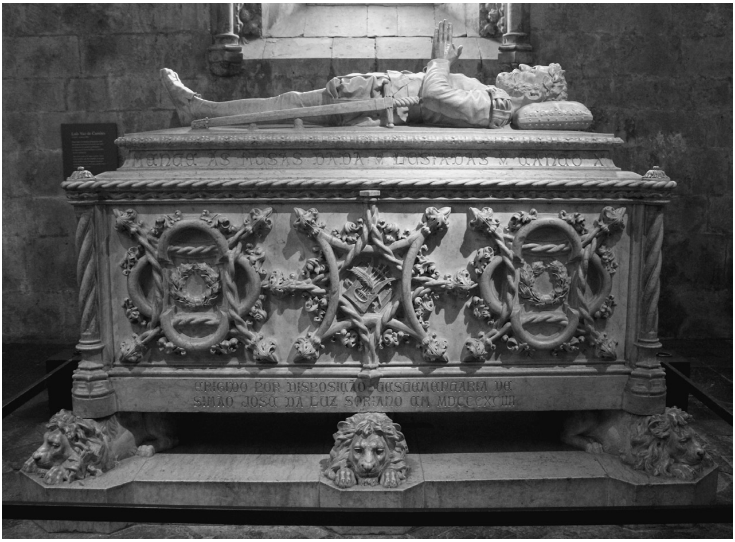
اگر کاموئش توانست شعر خود را روی کاغذ چاپ کند، به لطف همان مسلمانانی بود که شعرش علیه آنها بحث و جدل به پا کرده بود – کسانی‌که فرمول مخفی کاغذسازی را از چینی‌ها غصب کرده بودند، آن را در بغداد پرورش دادند و از طریق اندلس به اروپا آوردند. جهان در حال در هم تنیده‌ترشدن بود.

با وجود چاپخانهٔ جدید در گوا، برای کاموئش منطقی نبود که *لوسیادها* را در آنجا چاپ کند؛ زیرا مخاطبان هدف او در وطن بودند. فقط در پرتغال بود که او خوانندگانی قدردان مراجع کلاسیک پیدا کرد، افرادی که قانون جدید اومانیستی را در کویمبرا مطالعه کرده بودند. به ویژه، این شعر به نیت سباستیائو[۱]، پادشاه جوان نوشته شده بود ـ کاموئش، مانند دورر، برای حقوق بازنشستگی به حمایت سلطنتی نیاز داشت. به نظر سباستیائو از این شعر خوشش آمده بود؛ زیرا حقوق بازنشستگی را تضمین کرد، هرچند بسیار ناچیز بود. خوشبختانه، کاموئش یاد گرفته بود به چیزهای کم بسنده کند و تا پایان عمر با آن زندگی را بگذراند.

ما دقیقاً نمی‌دانیم چه انگیزه‌ای باعث شد که پادشاه سباستیائو ارتشی از اشراف را گرد آورد و به شمال آفریقا حمله کند؛ اما شاید شعر کاموئش که پیروزی نهایی بر مسلمانان را پیش‌بینی می‌کرد، در تصمیم او نقش داشته باشد. از کل ارتش پرتغال، تقریباً هیچ یک برنگشتند و تمام اشراف این کشور از بین رفتند. این فاجعه، پایان پرتغال به‌عنوان یک نهاد مستقل بود. به‌زودی، شبکهٔ تجاری پرتغال در آسیا توسط تازه‌واردان با بودجه‌ای بهتر به چالش کشیده شد، به‌ویژه شرکت بریتانیایی هند شرقی که در نهایت بخش بزرگی از شبه‌قاره را تحت کنترل خود درآورد.

۱ـ Sebastião

مهم نیست *لوسیادها* نقشی در سقوط امپراتوری پرتغال داشته باشد، این اثر یادآور خوبی است که معناسازی یک اقدام خطرناک است. استفاده از گذشته برای توجیه حال خطرناک است. درگیر کردن فرهنگ‌های دیگر با جهل و خشونت خطرناک است. استفاده از قدرت ادبیات برای ایجاد انگیزه در خوانندگان خطرناک است – به‌ویژه در عصر چاپ.



مقبرهٔ کاموئش در صومعهٔ یرونیموس، لیسبون.

(صومعهٔ یرونیموس، لیسبون. عکس توسط SAILKO)

اما با وجود تمام ایراداتش، *لوسیادها* به ما نشان می‌دهد چگونه از الگوهای ادبی باستانی برای بیان هیجان انسانی کاوش مدرن استفاده می‌کنیم. دلیل اینکه ما سفر به فضا را به‌عنوان یک *ادیسهٔ فضایی*[۱] می‌بینیم. چرا *جنگ‌های ستاره‌ای*[۲] از الگوهای کلاسیک استفاده می‌کند. چرا *پیشتازان فضا*[۳] از شعار کاموئش استفاده کرد، «رفتن به جایی که هیچ کس قبلاً نرفته است.»

۱ـ Space Odyssey
۲ـ Star Wars
۳ـ Star Trek

خوشبختانه، ما از خشونت چیزی آموخته‌ایم که به نام *لوسیادها* و دیگر کاشفان و حماسه‌های مدرن صورت گرفت. آداب رفتاری که ناوگان ستاره‌ای بر اساس آن عمل می‌کند، اجتناب از تداخل با هر گونهٔ حیاتی است که شاید در سفر خود به ناشناخته‌ها با آن مواجه شوند. برای این نیز باید از کاموئش تشکر کنیم ـ یا بهتر است بگوییم از منتقدان او که کار جذابش را به یک داستان هشداردهنده تبدیل کردند.

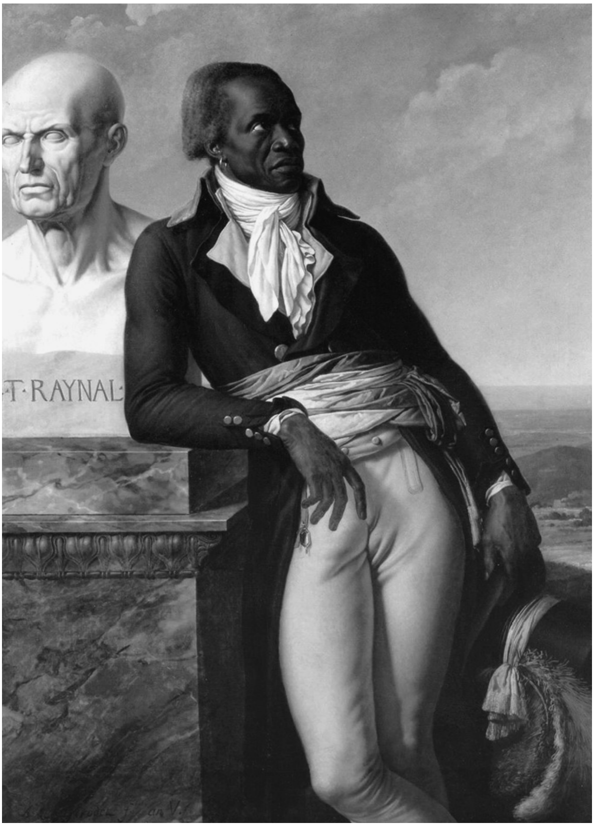
یکی از بناهای معماری از امپراتوری جهانی مختصر پرتغال، صومعهٔ یرونیموس[۱] در لیسبون است که به قدیس نگهبان ملوانان تقدیم شده است. این صومعه سفارش پادشاه مانوئل بود، آنکه واسکو دوگاما را با سرمایه‌ای به سفر گسیل داشت که از تجارت آسیایی به جریان افتاده بود. این سازهٔ بزرگ حاوی عناصر گوتیک متأخر و همچنین رنسانس است که از مدل‌های یونانی و رومی به عاریه گرفته شده‌اند؛ اما شگفت‌انگیزترین مورد، تزیینات غنی آن است که شامل صدف‌ها و دیگر موضوعات دریایی و همچنین گیاهانی از شرق می‌شود. در تصمیمی متهورانه، معماران و مجسمه‌سازان تصمیم گرفتند از مدل‌های سنتی فاصله بگیرند و دنیای شرق را بگنجانند، همان‌طور که *لوسیادها* به روش خود انجامش دادند.

درون صومعه، مقبره‌های سه مرد وجود دارد که سرنوشت آنها ارتباط تنگاتنگی با هم داشت: کاموئش، گاما و پادشاه سباستیائو. از سه مقبره، دو مقبره اشغال شده است. گاما از سفر سوم خود بازنگشت، اگرچه بقایای او را آوردند و دفن کردند و سباستیائو از جنگ مرگبار خود به نفع مسلمانان بازنگشت. تنها کاموئش از پس زنده ماندن برآمد.

۱ـ Jerónimos

فصل دوازدهم

روشنگری در سنت‌دومینگ و در سالن پاریسی



آن لوئیس ژیرود دو روسی تریوسون[۱]، پرترهٔ ج.بی بلی[۲]، معاون سن‌دومینگ، ۱۷۹۷. (کاخ ورسای)

۱ـ Anne_Louis Girodet de Roussy_Trioson

۲ـ J. B. Belley

پرتره، مردی سیاهپوست با لباسی زیبا را نشان می‌دهد که خودمانی به پایه‌ای تکیه داده است. او سرش را برگردانده و به دوردست‌ها خیره شده است؛ در حالی‌که آرنجش روی پایه قرار دارد، به طوری‌که شانه‌اش بالاتنه را تا حدی پشت سرش پنهان می‌کند. نور و سایه‌ها بر پالت رنگی غنی، به مردی تأکید دارد که شلوار بژ، کفش تیره با برگردان‌های زرد و دستمال گردن سفید به تن دارد. پایه‌ای که او به آن تکیه زده است از سنگ مرمر تیره و سرشار از رگه‌هایی به رنگ‌های مختلف ساخته شده است و کل ترکیب در چشم‌اندازی سبز، زیر آسمان آبی قرار دارد. برخلاف این آمیزهٔ رنگارنگ، بالاتنه با سنگ مرمر کم‌رنگ کار شده است و سر طاس پیرمردی را نشان می‌دهد که پیشانی او درهم کشیده شده است و با تمرکز یا نارضایتی می‌نگرد. در زیر او کتیبه‌ای است که تنها تا حدی مشاهده‌پذیر است، روی آن نوشته شده است: «تی. رینال.»[۱] تی رینال کیست؟ آن مرد کیست که به او ادای احترام می‌کند و در عین حال به او بی‌محلی می‌کند؟

نیم‌تنهٔ ابه رینال[۲]، یسوعی فرانسوی را بازنمایی می‌کند که فیلسوف روشنگری شد. نیم‌تنهٔ او به سبک دوران باستان روم نقاشی شده است ـ یادآوری همان انقلاب‌هایی که اغلب نه با امیدی برای گسست، بلکه با اشتیاق برای بازگشت به گذشته، در این مورد، نهادهای سیاسی جمهوری روم آغاز می‌شوند.

مردی که اتفاقاً به نیم‌تنه تکیه داده است، ژان‌باپتیست بلی[۳]، زادهٔ سنگال، توسط تاجران برده به زور ربوده شد و به مستعمرهٔ فرانسه سن‌دومینگ[۴] (هائیتی[۵] امروزی) برده شده است.[۱] پرتره او را ملبس در لباس معمولی نشست انقلاب فرانسه نشان می‌دهد، به‌ویژه با شلوار تمام‌قدش به جای «کلوت»[۶] یا نیم‌شلواری مشخص می‌شود که در آن زمان رایج بود. (انقلابیون فرانسوی به دلیل این انتخاب لباس، «سانس‌کولوت»[۷] یا «بدون نیم‌شلوار» نامیده می‌شدند.)

۱ـ T. Raynal
۲ـ Abbé Raynal
۳ـ Jean_Baptiste Belley
۴ـ Saint_Domingue
۵ـ Haiti
۶ـ Culottes
۷ـ Sansculottes

این نقاشی در سال ۱۷۹۷ در پاریس توسط آن لوئی ژیروده نقاشی شد که با ژاک لویی دیوید[۱]، مشهورترین نقاش انقلاب فرانسه تحصیل کرده بود (در سال ۱۷۹۳ دیوید *مرگ مارا*[۲]، رهبر انقلاب را نقاشی کرد که در حمام خود به قتل رسید).

این پرتره افرادی را گرد هم می‌آورد که با برده‌داری، استثمار اقتصادی و جاه‌طلبی‌های امپراتوری مخالفت می‌کردند. به این منظور، آنها از نهادهای سیاسی روم باستان کمک می‌گرفتند که تقریباً دو هزار سال قدمت داشتند و همچنین از کنش‌ها، تجربه‌ها و اندیشه‌هایd کمک می‌گرفتند که در آن سوی اقیانوس اطلس کمانه می‌کرد، شورش علیه برده‌داری در مستعمرات را برمی‌انگیخت، ایده‌هایی در مورد حقوق طبیعی در سالن‌ها و بینش‌هایی دربار I اقتصاد امپراتوری‌ها در تماس مداوم و گاهی خشونت‌آمیز گسترش می‌داد. بیرون از این نظام احتراق‌پذیر، بلی و رینال، همراه با تعداد بی‌شماری دیگر، جهان اقیانوس اطلس را بازتغییر دادند.

***

برای رمزگشایی کامل از این پرتره، باید چند سال به عقب، به سال ۱۷۹۳ بازگردیم، زمانی‌که یکی دیگر از ساکنان پشین برده‌شده ساکن سن دومینگ، توسن بردا[۳] تصمیم به تغییر نام خود گرفت. او می خواست توسن نام اطلاقیش، اختصار Tous Saints، همهٔ قدیس‌ها را حفظ کند؛ اما دیگر نمی‌خواست او را بردا بنامند که نام مزرعه‌ای در محل زاده شدنش بود. او که نوهٔ آفریقایی‌هایی ربوده شده از بنین[۴] بود، به همراه تمام ساختمان‌ها، دام‌ها و دیگر افراد برده‌شدهٔ آفریقایی‌تبار، متعلق به اشرافی فرانسوی، مسیو دو بردا بود.[۲] توسن تقریباً پنجاه ساله بود که نامش را تغییر داد و بیشتر آن سال‌ها را در دنیای بستهٔ مزرعهٔ بردا واقع در دشت‌های میان کوه‌ها و دریا در ساحل شمالی سن‌دومنیگ گذراند.

۱ـ Jacques_Louis David

۲ـ Death of Marat

۳ـ Toussaint Bréda

۴ـ Benin

از این پس، او را به نام L’Ouverture (یا Louverture) [هر دو با تلفظ لووِرْتوق] می‌شناسند که به معنای «گشایش» است. نام تازه شاید اشاره‌ای به شکاف میان دندان‌های او یا استعدادش در ایجاد گشایش‌ها در جنگ باشد؛ اما در نهایت، گشایش توسن لورتور بسیار بزرگ‌تر از هر چیزی بود که او در بهار سال ۱۷۹۳ تصور می‌کرد: انقلابی در کشوری مستقل به اوج می‌رسد که توسط مردم سابقاً برده اداره می‌شد.[۳]

مانند بسیاری از مزارع، بردا شامل انواع مختلف دام و مزارع اختصاص داده شده به قهوه و سبزیجات بود؛ اما بیشتر محصول فروش آن نیشکر بود، یک گیاهِ نیازمند کارگر که به نیروی کار عظمی محتاج بود. در ابتدا همان نیروی کار توسط جمعیت بومی تأمین می‌شد که استعمارگران اسپانیایی آنها را مجبور به کار غیرمجاز کردند[۴]؛ اما شرایط غیرانسانی کار، همراه با بیماری‌های وارداتی، تعداد آنها را در طی دو نسل در اقدامی حیرت‌انگیز نابودسازی کرده بود.[۵] برای جبران ضرر، اسپانیایی‌ها از سواحل غربی آفریقا آدم وارد کردند و به صاحبان مزارع نیازمند به کارگر فروختند.[۶]

برده‌داری در جوامع دیگر وجود داشت؛ اما این شکل از برده‌داری جدید بود. هرگز به اندازهٔ کارائیب و در سراسر جهان جدید، تعداد زیادی از مردم از دوردست به منظور استثمار وحشیانه آورده نشده بودند. نسلِ سوم سن‌دومینگ‌ها مانند لورتور بودند که به دلیل نرخ بالای مرگ و میر نسبتاً نادر بود. ۴۱ درصد از افراد برده‌شده در سن‌دومینگ (با وجود شرایط سخت) در این جزیره زاده شدند؛ در حالی‌که ۵۹ درصد بقیه از آفریقا ربوده شده بودند.[۷] غیرمعمول‌تر سن او بود؛ زیرا اکثر افراد برده‌شده پش از پنجاه سالگی می‌مردند (تنها ۵ درصد از شصت سالگی گذشتند). نیروی کار دائماً از آفریقا جان دوباره می‌گرفت، جایی‌که تاجران برده بیشتر و بیشتر سفر درون سرزمینی می‌کردند تا مردم را به چنگ آورند و آنها را به ساحل و سپس تحت شرایط وحشیانه به آن سوی اقیانوس اطلس منتقل کنند.[۸]

لورتور در سلسله‌مراتب مزرعه با انجام کارهایی رشد کرد که مستلزم مسئولیت بیشتر بود و اغلب بر کار دیگر افراد برده شده نظارت می‌کرد. به خاطر این موضوع، در حالی‌که هنوز در اوایل سی سالگی بود به او آزادی داده

شد؛ اما حتی پس از به دست آوردن آزادی، او در مزرعه ماند، تا حدی به این دلیل که به او چهل جریب زمین اعطا شد تا در آن قهوه بکارد. او نمی‌توانست این شراکت را بی‌استفاده از نیروی کار برده تصور کند؛ چون برده‌داری کاملاً جهان سن‌دومینگ را ساختار می‌داد. مشکل را نمی‌توان به صورت فردی حل کرد. نیاز به تغییر نظام‌مند داشت. تغییر از کجا می‌آمد؟

دو رویداد پیامدهای غیرمنتظره‌ای برای این نظام برده‌داری داشت. نخستین مورد فقط در چند صد کیلومتری سن‌دومینگ رخ داد: جنگ استقلال آمریکا. مطمئناً، انقلابیون آمریکایی پیشنهادی برای پایان دادن به برده‌داری نداشتند؛ زیرا بسیاری از آنها یا صاحبان بردگان بودند یا غیرمستقیم از کار آنها سود می‌بردند و حکومتی تشکیل دادند که از منافع طبقهٔ برده‌دار محافظت می‌کرد. در عوض، انقلابیون آمریکایی جنبهٔ خاصی از نظام استعماری را هدف قرار دادند: نقش مالیات‌ها. از تمام صادرات مستعمرات، توسط کشور مبدا مالیات گرفته می‌شد. کالاها اغلب باید ابتدا در کشتی بارگیری می‌شد، پیش از اینکه بتوانند با سایر نقاط جهان مبادله شوند و سود سرشاری را نصیب موطن می‌کرد. این مالیات‌ها توسط حکامی تحمیل می‌شد که در کلانشهرهای دور زندگی می‌کردند، بدون اعطای نمایندگی سیاسی به مستعمرات. این ایده که یک مستعمره می‌تواند علیه نظام سیاسی حامیِ چنین مالیات‌هایی شورش کند، اعلام استقلال کند و در یک جنگ انقلابیِ پیروز شود؛ همانطور که در سیزده مستعمرهٔ آمریکای شمالی رخ داد، لرزه بر اندام قدرت‌های اروپایی با منافع استعماری در قارهٔ آمریکا انداخت، بیش از همه فرانسه و اسپانیا. آنها نمی‌خواستند دارایی‌های گرانبهای خود را مانند بریتانیای کبیر از دست بدهند.

رویداد دوم سرنگونی سلطنت در فرانسه بود. تا حدی با الهام از انقلاب آمریکا، شورش در فرانسه به جنگی داخلی بدل شد که بورژوازی رو به رشد و فقر شهری را در برابر نظامی قرار داد که آنها را به عنوان شهروندان درجه دوم نگه می‌داشت و با ایده‌های ضدسلطنتی و ضدروحانی پیشنهاد شده توسط برخی اندیشمندان و فعالان روشنگری تندرو تقویت می‌شد. قیام به مثابهٔ اعتراضی علیه بزرگان اشرافی آغاز شده بود که از امتیازات سیاسی و اقتصادی خود سوءاستفاده می‌کردند؛ اما به سرعت پویایی خود را با یورش فقرای

شهری به باستیل[۱]، آن زندانی توسعه داد که حامی نظم قدیم بود و باشگاه‌ها و انجمن‌های سیاسی تندرو به سلطنت حمله می‌کردند و خواهان حقوق سیاسی جدید شدند. در ابتدا، شورش مستلزم بررسی‌های سلطنت مطلقه بود، با این امید که فرانسه را به زمان پیشین بازگرداند که ظاهراً سوءاستفاده‌های اشرافی کمتری از قدرت رخ داد. برای این منظور، جمهوری روم همچون الهامی در نظر گرفته شد ـ همانطور که در مجسمهٔ نیم‌تنهٔ رینال به سبک رومی در پرتره بیان شده است؛ اما با وجود این بازگشت اولیه به گذشته، شورش با مطالباتی برای نظمی کاملاً جدید پایان یافت. حتی واژهٔ «انقلاب» نیز معنی خود را تغییر داد. در اصل به معنای یک حرکت چرخه‌ای بود، همانند حرکتی که توسط ستارگان انجام می‌شود (کوپرنیک[۲] کتاب خود را در سال ۱۵۴۳ در مورد ستاره شناسی De Revolutionibus نامیده بود). با گذشت زمان، معنی برعکس شد: گسست از نظم قدیم، آغاز چیزی کاملاً جدید.[۹]

چگونه این دو رویداد، انقلاب آمریکا و انقلاب فرانسه، سن‌دومینگ را تحت تأثیر قرار می‌دهد؟ در میان استعمارگران در این ملک فرانسهٔ ثروتمند، صحبت کمی در مورد استقلال در مدل ایالات متحده، به جز در میان سفیدپوستان فقیر وجود داشت.[۱۰] بیشتر انقلابیون در پاریس، در ابتدا در مورد دارایی‌های ماورای بحر فرانسه به جز تأیید مجدد حقوق مالکیت اندک سخن می‌گفتند که شامل حق مالکیت مردم می‌شود. این نه تنها در خدمت منافع صاحبان مزارع بزرگ همانند کنت نوئه[۳] بود که مزارع بردا را از عمویش در سال ۱۷۸۶ به ارث برده بود؛ بلکه به منافع شهرهای بندری جنوبی، مانند بوردو[۴] نیز خدمت کرد که از مستعمرات ثروتمندشده بودند.

با این حال هر دو انقلاب نظام اقتدار و کنترلی را زیر سؤال برد که به جمعیت کوچکی از مردم فرانسه اجازه می‌داد جمعیت زیادی از آفریقایی‌های برده‌شده و مردم آفریقایی‌تبار را کنترل کنند. نتیجه مجموعه‌ای از شورش‌ها بود که در سال ۱۷۹۱ آغاز شد و لورتور در آن شرکت جست. در ابتدا،

۱ـ Bastille
۲ـ Copernicus
۳ـ Count Noé
۴ـ Bordeaux

قدرت‌های رقیب ـ به‌ویژه بریتانیای کبیر و اسپانیا که قسمت دیگر جزیره، سانتو دومینگو[۱] (جمهوری دومینیکن[۲] کنونی) را کنترل می‌کردند ـ شورشیان را مسلح و حمله کردند و لورتور یونیفرم اسپانیایی به تن کرد[۱۱]؛ اما قدرت‌های خارجی به‌سرعت کنترل خود بر نیروهایی را از دست دادند که مسلح و آموزش داده بودند. لورتور به ویژه از آموزش و تسلیحاتی بهره می‌جست که برای ایجاد ارتش بسیار مؤثر خود، درون ارتش دریافت کرد.[۱۲] مردمی که پیش‌تر به بردگی کشیده شدند، تاریخ خود را می‌ساختند.

آنها این کار را در پیچیده‌ترین شرایط انجام دادند. علاوه‌بر افراد برده‌شده، این جزیره دارای افراد رنگین‌پوست آزاد نیز بود که گاهی‌اوقات مالک مزارع خود بودند، به اصطلاح «سفیدپوستان کوچک»، مستعمره‌نشینان فرانسوی بدون اندوختهٔ عمده و در نهایت مالکان عمدهٔ مزارع. (*Créole* اصطلاحی بود که برای افراد زاده‌شده در جزیره، عمدتاً سفیدپوستان و همچنین برخی افراد از نژادهای مختلط استفاده می‌شد.) با ادامهٔ انقلاب، بر تعداد مارون‌ها[۳] (مهجوران)، مردم برده‌دار گریخته از مزارع خود افزوده شد و درون مرزها، اقامتگاه‌هایی را شکل دادند.[۱۳] هر گروه منافع خاص خود را داشت و در ائتلاف‌های متغیر خود شرکت می‌جستند. در فرانسهٔ مطبوع، اوضاع از پیچیدگی کمتری برخوردار نبود. اگرچه مالکان عمده، اشراف فرانسوی بودند که سلطهٔ آنها اکنون به چالش کشیده شده بود، خود انقلابیون بورژوا اغلب از مستعمرات سود زیادی می‌بردند و هیچ علاقه‌ای به برچیدن نهاد برده‌داری و بهره‌کشی استعماری نداشتند. گروه کوچکی از انقلابیون به نام «دوستان سیاه‌پوستان» خواهان گسترش حقوق شهروندی بودند؛ اما فقط شامل افراد آزاد با نژاد مختلط می‌شد.

برای این شبکهٔ پیچیده، گروه‌های فشار بین‌المللی افزوده شد که اهداف متفاوتی را دنبال می‌کردند. در بریتانیا، طرفداران لغو برده‌داری خواستار پایان برده‌داری شدند؛ اما وحشت‌زده حمله به پادشاهی فرانسه را نگاه می‌کردند.[۱۴] گروه‌های آواز در ایالت‌های نیوانگلند و نیویورک نیز از لغو برده‌داری حمایت

۱ـ Santo Domingo
۲ـ Dominican
۳ـ Maroons

می‌کردند؛ اما مخالف کسانی بودند که از آن سود می‌بردند، چه در شهرهای شمالی و چه در ایالت‌های جنوبی. اسپانیای سرسختانه سلطنتی، از حمله به سلطنت در فرانسه منزجر بود؛ اما به دنبال هر فرصتی بود تا تسلط فرانسه را بر پردرآمدترین مستعمره‌اش تضعیف کند. همهٔ این گروه‌ها از نیروهای مختلف در سن‌دومینگ حمایت می‌کردند، گاهی با پول، گاهی با محموله‌های اسلحه و لباس، گاهی با مستشاران نظامی فرود آمده که منجر به یک وصله‌کاری از اتحادهای همواره متغیر می‌شد.

لورتور و دیگر رهبران به سرعت متوجه شدند که به متحدان بادوام‌تری نیاز دارند. جانبداری از اسپانیایی‌هایی حامی اقتصاد برده‌داری و سلطنت، مخالف ارزش‌های بنیادی شورش بود. در همین حال، شورش در اندازهٔ وسیع و با اعتماد به نفس رشد می‌کرد و در این نقطه، در سال ۱۷۹۳ بود که لورتور تصمیم گرفت هویت و نام قدیمی خود را کنار بگذارد که محصولی از نظام مزارع بود و به دنبال یک گشایش جدید باشد.

برای نشان دادن این هویت جدید، او درخواستی صادر کرد:

> برادران و دوستان. من توسن لورتور هستم، شاید نام من برای شما شناخته شده باشد. مبادرت به انتقام گرفته‌ام. آزادی و برابری برای فرمانروایی در سن‌دومینگ می‌خواهم. من برای به وجود آوردن آنها تلاش می‌کنم. برادران با ما متحد شوید و برای همین هدف و غیره در کنار ما بجنگید. بنده بسیار متواضع و مطیع شما.توسن لورتور، ژنرال ارتش‌های پادشاه، برای منافع عمومی.[۱۵]

انتقام چیزی بود که لورتور از ابتدا در مورد آن صحبت کرده بود؛ اما زبان آزادی و برابری جدید بود. او نیاز داشت تا مسیری خوب را طی کند. او با آراستن خود به عنوان یک «ژنرال» شاغل در «ارتش‌های شاه»، نشان داد قصد ندارد سلطنت یا رابطه‌اش با فرانسه را زیر پا بگذارد؛ بلکه با اشاره به «آزادی»، «برابری» و «خیر عمومی» او از اصطلاحی رایج در میان ژاکوبن‌های[۱] فرانسوی برای بیان جاه‌طلبی‌های خود استفاده کرد. او را با روشنگری همسو می‌کرد.

۱- Jacobins

زبان جدید روشنگری، بیش از همه، در اعلامیهٔ استقلال آمریکا (۱۷۷۶) و اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر و شهروند فرانسه (۱۷۸۹) به گوش رسیده بود که از زبان حقوق طبیعی، اجراپذیر برای همه و بلا استثنا استفاده می‌کرد؛ بدون هیچ امتیاز ویژه‌ای. این ایده‌ها به معنای ساده علت دو انقلاب نبوده است. در عوض، آنها برای توجیه، توضیح و فهم رویدادهای در حال وقوع استفاده شده بود.

ایده‌ها نیز همانند کنش‌ها، اغلب پیامدهای ناخواسته‌ای دارند یا تنها به‌طور مبهم درک می‌شوند و ایدهٔ حقوق طبیعی یکی از آنها بود. تعداد اندکی از امضاکنندگان اعلامیهٔ استقلال فکر می‌کردند زبان جدید حقوق طبیعی در مورد زنان و افراد به بردگی کشیده‌شده به کار می‌آید. لازم نبود تدوین‌کنندگان در مورد این استثناها صریح باشند. آنها همچون استثناها برای یک قاعده در نظر گرفته نمی‌شدند. آنها همچون حذفیات طبیعی درک می‌شدند که ناگفته می‌ماندند. برده‌داری، همانند پدرسالاری، یک واقعیت زندگی بود، بخشی از نظام اجتماعی و اقتصادی که فرانسه و سیزده مستعمرهٔ آمریکای شمالی را غنی کرده بود. همه این را می‌دانستند.

اما ایده‌هایی همچون «مردان زاده می‌شوند و آزاد و برابر از نظر حقوق باقی می‌مانند»، جملهٔ نخست اعلامیه جهانی و «ما این حقایق را بدیهی می‌دانیم که همهٔ انسان‌ها برابر آفریده شده‌اند»، همانطور که در اعلامیهٔ استقلال آمده است، می‌تواند پویایی خود را توسعه دهند، بر هدف خود غلبه کنند و برای مقاصد جدید به غنیمت رود. این اتفاق به این دلیل رخ داد که این اعلامیه‌ها نه تنها به گوش افرادی می‌رسید که می‌دانستند، بدون اینکه لازم به بیان باشد که زنان و به بردگی رفته‌ها آشکارا شامل نمی‌شوند؛ بلکه به گوش افرادی همانند لورتور نیز رسیده بود که آنها را در مورد خودشان اعمال می‌کردند.

پیامدهای این کنش‌ها و ایده‌ها نیم سال پس از تغییر نام لورتور به اوج خود رسید. در ۴ فوریه ۱۷۹۴، یا بهتر است بگوییم، در شانزدهم پلویوز[۱]، سال دوم ـ فرانسهٔ انقلابی تقویم خود را در واقع چند بار تغییر داده بود و سال ۱۷۹۲ را سال انقلاب اعلام کرده بود و ماه‌ها را تغییر نام داد ـ سه نماینده از سن‌دومنیگ پیش از نشست انقلابی حضور یافتند و به سرعت به عنوان اعضای

۱ـ Pluviôse

نشست پذیرفته شدند.[۱۶] یکی از آنها ژان‌باپتیست میلز[۱]، فردی آزاد از نژاد مختلط بود. دومی لویی‌پیر دوفای[۲]، استعمارگر سفیدپوست فرانسوی بود و سومی مردِ درون پرتره بود که این فصل با آن شروع شد، ژان باپتیست بلی.

زندگی‌نامهٔ بلی از جهاتی شبیه به زندگینامهٔ لورتور است. طبق روایت خودش، او در گوره[۳]، جزیره‌ای در سواحل سنگال[۴] به دنیا آمد، به عنوان یک کارگر برده‌شده به سن‌دومینگ آورده شد و توانست آزادی خود را بخرد، شاید از طریق مهارت‌هایی که بعداً همچون یک کلاه‌گیس‌ساز از وی حمایت کرد.[۱۷] او برای نخستین بار وارد یک واحد نظامی متشکل از برده‌شدگان سابق شد و در سال ۱۷۷۹، در حملات به ساوانا[۵] در جورجیا[۶] شرکت کرد، جایی‌که مجروح شد و به دلیل شجاعت ممتاز شد و نشان افتخار «مارس» برایش به ارمغان آورد. او پس از ترک ارتش به حرفهٔ خود به عنوان کلاه‌گیس‌ساز بازگشت و به عضو محترم جامعهٔ آزادمردان و آزادزنان تبدیل شد. مانند لورتور، بلی تعدادی از کارگران برده را خرید و فروخت.[۱۸]

ولو نه یک انقلابی پویا و نظامی همانند لورتور؛ اما در مقام نمایندهٔ نشست انقلابی برگزیده شد. او از بسیاری جهات نمایندهٔ کاملی بود: او کسی بود که بردگی را تجربه کرده بود. خود تعدادی برده در اختیار داشت و مشتاق بود تا کل نظام برده‌داری را لغو کند که در دنیای جدید اعمال می‌شد.

در شانزدهم پلویوز، او در مقابل نشست انقلابی در مقام نخستین نماینده سیاه‌پوست ایستاد. ورودش با صدای بلند تشویق همراه بود. دوفای، همکار سفیدپوست او، یک سخنرانی توأم با تشویق دربارهٔ نفع شخصی فرانسهٔ انقلابی ایراد کرد و آن را ترغیب کرد تا کاری را انجام دهد که تا آن زمان برای اکثریت تصورناپذیر بود: اعلام آزادی مردم برده‌شدهٔ سن‌دومینگ. دوفای اشاره کرد بریتانیایی‌ها در حال برنامه‌ریزی حمله‌ای به سن‌دومینگ بودند. سپس نمایندهٔ

۱ـ Jean_Baptiste Mills

۲ـ Louis_Pierre Dufaÿ

۳ـ Gorée

۴ـ Senegal

۵ـ Savannah

۶ـ Georgia

دیگری، لواسور سارت[۱]، لغو برده‌داری در مستعمرات را پیشنهاد داد. فرد دیگر، لاکروا[۲]، اعلام کرد «رئیس‌جمهور، اجازه ندهید نشست با بحث طولانی‌تر خود را بی‌حرمت کند.»[۱۹] در عوض، یک پیشنهاد باید با تحسین تصویب شود. در این پیشنهاد آمده بود «نشست ملی، لغو برده‌داری در تمام مستعمرات را اعلام می‌کند. در نتیجه، حکم می‌کند همهٔ افراد بدون تمایز رنگی، مقیم در مستعمره‌ها، شهروندان فرانسه‌اند و از تمام حقوقی برخوردارند که طبق قانون اساسی تضمین شده است.»[۲۰] همانطور که در پروتکل جلسه اشاره شده است، مجمع به توافق برخاست و «رئیس‌جمهور لغو برده‌داری را در میان تشویق و هزاران فریاد مکرر زنده باد جمهوری اعلام می‌کند! زنده باد نشست!»[۲۱] هیچ ارتباط مستقیمی میان لورتور و بلی وجود نداشت، آنان‌که حتی برای مدتی در دو طرف مخالف بودند؛ اما اقدامات و ایده‌های‌شان استعمارگران فرانسوی را مجبور به تسلیم کرده بود.

ایده‌هایی که لورتور و بلی ادعا و تشریح کردند و اکنون در نشست طنین‌انداز شده بود، از کجا سرچشمه گرفته‌اند؟ پاسخ به این پرسش ما را به مجسمهٔ نیم‌تنه‌ای برمی‌گرداند که بلی در پرترهٔ ژیروده به آن تکیه داده است، نیم‌تنه‌ای به سبک رومی که کتیبهٔ تی. رینال در خود دارد.

پاریس، ۱۷۵۵

اگر در پاریس و در جستجوی ایده‌های جدید و افرادی بودید که در دههٔ ۱۷۵۰ آنها را در اختیار داشتند، بهترین نشانی خیابان سن اونوره[۳]، شماره ۳۷۲ بود. البته نمی‌توانستید فقط حاضر شوید و زنگ را بزنید. نیاز به داشتن دعوت‌نامه بود؛ چون شخصی که در آن نشانی زندگی می‌کرد، مادام ژوفران[۴] بود که به عنوان ملکهٔ سنت اونوره شناخته می‌شد. سالن او پذیرای هنرمندان گرسنه (و غیرگرسنه)، اشراف خارجی، دیپلمات‌ها، موسیقی‌دانان،

۱ـ Levasseur of Sarthe

۲ـ Lacroix

۳ـ Saint_Honoré

۴ـ Madame Geoffrin

فیلسوفان و هر کسی بود که به دنبال آخرین شایعه یا آخرین ایده بود. شام‌های دوشنبه مختص هنرمندان بود و بنابراین کمتر رسمی بودند. گردهمایی اصلی چهارشنبه‌ها برگزار می‌شد، زمانی‌که نویسندگان، فیلسوفان و سایر ارائه‌دهندگان ایده از یک شام مجلل و کتاب‌خواندن لذت می‌بردند.[۲۲] آنیس شارل گابریل لمونیه[۱] نقاش، یک شب به‌یادماندنی در سال ۱۷۵۵ را به تصویر کشید که حدود پنجاه مرد و زن را با لباس‌های شیک در اتاقی مملو از نقاشی، گرد هم آمده بودند و در حال گوش دادن به خواندن تراژدی نویسندهٔ جدلی و متفکر روشنگری بودند که تخلص ولتر[۲] را برگزیده بود.

در پاریس قرن هجدهم، سالن‌ها نهادهای جاافتاده‌ای بودند. آنها همیشه روی زنی متمرکز بودند که منابع مالی و ارتباطات اجتماعی داشت تا گروهی از افراد عادی از طبقات مختلف را دور خود گرد آورد. معمولاً مهم این بود تصمیم‌گیری متعلق به کدام سالن است. پرش از سالنی به سالن دیگر با اخم روبه‌رو می‌شد. هر کدام جهان کوچک خودشان بودند و سالن‌ها با یکدیگر رقابت می‌کردند.[۲۳] اگر یکی از اعضای برجسته، از سالنی به سالن دیگر نقل‌مکان می‌کرد، موجب رسوایی کوچکی می‌شد. از میان تمام سالن‌ها، سالن مادام ژوفران از همه جالب‌تر بود.

هیچ کس پیش‌بینی نمی‌کرد که مادام ژوفران به ریاست یک سالن برمی‌خیزد، چه رسد به یک سالن برجسته. او در خانواده‌ای بورژوا زاده شد. پدرش از انتصاب در دادگاه در مقام پیشخدمت مخصوص[۳] بهره می‌جست و مادرش از یک خانوادهٔ بانکی بود؛ اما آنها تحصیل دخترشان را در اولویت قرار ندادند. ماری ترز[۴] جوان عمدتاً توسط مادربزرگش بزرگ شد و در هفت سالگی با او زندگی کرد. فقدان تحصیلات رسمی با او تا پایان عمر عجین بود و او را، سالنداری[۵] در آینده، با درک نامشخصی از دستور زبان و املای فرانسوی رها می‌کند. در سیزده سالگی، زمانی‌که والدینش ازدواج او را با تاجری پنجاه ساله

۱ـ Anicet Charles Gabriel Lemonnier
۲ـ Voltaire
۳ـ Valet de Chambre
۴ـ Marie Thérèse
۵ـ Salonnière

ترتیب دادند، تحصیلاتش ناگهان به پایان رسید. این ازدواج در چهاردهمین سالگرد تولد ماری ترز انجام شد.[۲۴]



آنیس شارل گابریل لمونیه، *خواندن تراژدی یتیم چین*[۱] *ولتر در سالن ماری ترز رودت ژوفران در سال ۱۷۵۵*، ۱۸۱۲. (شتو مالمیسون[۲]، فرانسه)

بدون بهره‌مندی از تحصیلات عالی، مادام ژوفران به‌تازگی ثروتمند شده، آن را با قاطعیت جبران کرد. شوهرش علی‌رغم کسب‌وکار پر رونق در شیشهٔ ونیزی که مشتریانش شامل دربار بود، به شدت بر امور مالی نظارت داشت؛ اما می‌دانست خواهان چه چیزی است. توسط یک آرایشگر مسن‌تر، مادام دو تنسان[۳]، مادر ژان دالامبر[۴] فیلسوف وارد هنر نگهداری از سالن شد.

دو مرگ متوالی، راه را برای تحقق جاه‌طلبی‌های مادام ژوفران هموار کرد. یکی مرگ شوهرش بود که به مادام ژوفران اجازه داد تا بر امور مالی خود کنترل داشته باشد. تا پایان عمرش، در تجارت تأمین‌کنندهٔ شیشه برای دربار

۱ـ Tragedy of the Orphan of China
۲ـ Château de Malmaison
۳ـ Madame de Tencin
۴ـ Jean d’Alembert

سلطنتی مشارکت پویایی داشت که شامل ارتباط با بانکداران در ژنو[۱] می‌شد. مادام ژوفران، در میان بسیاری چیزهای دیگر، یک تاجر شد، اگرچه او این اصطلاح را به کار نمی‌برد.[۲۵]

مرگ دیگر، مرگ مادام دو تنسان بود که به مادام ژوفران نحوهٔ ساخت و نگهداری سالن را آموزش داده بود. ژوفران مطمئن شد که مشتریان برتر تنسان را به ارث برده است. هدفش این بود در پاریس قرن هجدهم، گردهمایی‌هایی شبیه به صحنه‌ای در یک نقاشی رنسانسی پدید آورد که اتفاقاً نسخه‌ای از آن را داشت: *مکتب آتن*[۲] اثر رافائل که خودادراکی از رنسانس ایتالیایی را به مثابهٔ تولد دوبارهٔ یونان باستان به تصویر می‌کشید.[۲۶]

خودش را درون کار انداخت. در دستان او، یک سالن به چیزی فراتر از محل گردهمایی یا یک مهمانی شام دو هفته‌ای بدل شد. تبدیل به چیزی شد که ما امروز آن را مرکز رشد ایده‌های جدید می‌نامیم. ژوفران شبکه‌ای از ارتباطات پدید آورد و موجب ارتقای کسانی شد که از امتیاز تحت حمایت‌بودگی او برخوردار بودند. او از هنرمندانی نقاشی می‌خرید که به درآمد نیاز داشتند و هر سال در نمایشگاه نقاشی‌های جدید در لوور[۳] شرکت می‌کرد تا از آخرین پیشرفت‌ها آگاه شود. در موسیقی، او مناظرهٔ میان موسیقی فرانسوی و ایتالیایی را دنبال می‌کرد و میزبان ولفگانگ آمادئوس موتزارت[۴] بود که به پاریس آمده بود.[۲۷]

اعضای سالن مادام ژوفران اصرار بر هدایت شدن براساس عقل به‌جای اقتدار مستقر داشتند. این به آن معنی بود که آنها نظرات فیلسوفان باستانی مورد احترام سابق، کلیسای کاتولیک و هر نهاد دیگری را به چالش می‌کشیدند که باورهای خود را به اشکالی غیر از استدلال مستدل مطرح می‌کردند. از جمله کسانی که در خط مقدم این جنبش بودند، فیلسوفان آزاداندیشی مانند دالامبر پسر مادام دو تنسان بود.[۲۸] ولتر، گزنده‌ترین این نویسندگان، پیش از روزهای سالن به شام‌های ژوفران پیوسته بود و کارهای او را با علاقه از پروس

۱ـ Geneva

۲ـ The School of Athens

۳ـ Louvre

۴ـ Wolfgang Amadeus Mozart

دنبال می‌کرد، جایی‌که سعی داشت پادشاه فردریک[۱] را به یک فیلسوف‌ـ شاه روشن‌فکر (با نتایج آمیخته) تبدیل کند. با اینکه خود مادام ژوفران به دنبال جلب توجه نبود و دیدگاهی محافظه‌کارانه داشت، به‌نوعی توانسته بود تندروترین متفکران زمان خود را پرورش دهد. سالن او به عنوان «قلعهٔ اندیشهٔ آزاد» شناخته می‌شد.[۲۹]

اثری که جهان‌بینی روشنگری را خلاصه می‌کرد، دایره‌المعارف[۲] بود، کتابی که هدفش گردآوری تمام دانش انباشته شده توسط بشر تا زمانی بود که در پرتو خرد دیده می‌شد. دنی دیدرو[۳] و ژان دالامبر ذهن‌های پشت سر این اقدام عظیم بودند که در نهایت هفده جلد را پر کرد. علی‌رغم اندازه و ماهیت جامع آن، این آخرین تلاش برای *summa* (مجموعهٔ دانش) بود، همانند آنچه فیلسوفان در دارالحکمه یا بعداً در قرون وسطی مسیحی ساخته بودند؛ اما علاوه بر اینکه به عنوان یک گردهمایی دانش عمل می‌کرد، خواستهٔ مشترک برای روشنگری نیز بود و نسبتاً شوخ‌طبعانه «مانیفستی در هفده جلد» نامیده شد.

در حالی‌که مانیفست‌های کوتاه ارزان بودند، مجموعهٔ هفده جلدی از همهٔ دانش‌های حقیقی ارزان نبود. دایره‌المعارف به‌طرز چشمگیری توسط مادام ژوفران به میزان ۱۰۰ هزار لیور حمایت شد. بدون بودجهٔ او، این ارتکاب عظیم، که روح زمانه را مانند هیچ‌چیزی دیگری تسخیر می‌کرد، شاید هرگز محقق نمی‌شد.[۳۰] در میان کسانی که می‌دانستند، حمایت او منجر به نام‌گذاری دیگری برای خیابان ۳۷۲ سنت اونوره، ـ دفتر روشنفکران[۴] ـ شد، با این مفهوم که مادام ژوفران رئیس آن بود.

حملات به اقتدار مستقر، ناگزیر واکنش سیاسی شدیدی پدید آورد. اندیشمندان روشنگری خشم یسوعیان را برانگیختند، نظم تأثیرگذاری که خود را نیروی دفاعی فکری کلیسا می‌دید. حتی مادام ژوفران، با اینکه در پشت‌صحنه دست به کار بود؛ اما کاملاً سالم قسر در نرفت و در نمایشنامه‌ای دست انداخته شد. (تعداد زیادی از فیلسوفان، که با سقراط شروع می‌شود، در

۱ـ Frederick

۲ـ Encyclopédie

۳ـ Denis Diderot

۴ـ Le Bureau D’Esprit|

نمایشنامه‌ها مورد تمسخر قرار گرفته‌اند.)[۳۱]

در حالی که دالامبر و دایره‌المعارف توجهات را به خود جلب می‌کردند، یکی دیگر از اعضای سالن ژوفران ایده‌های روشنگری را علیه دشمن دیگری هدایت می کرد: استعمارگرایی اروپایی. او الگوی نیم‌تنهٔ رنگ‌پریده در پرترهٔ ژان باپتیست بلی بود و نام کامل او گیوم توماس فرانسوا رینال[۱] بود.

مطمئناً، رینال در انزجار روشنگری از دین شریک بود که برای او به معنای اقتدار بی‌اساس، جهان‌بینی منسوخ، خرافات و زندگی بی‌دلیل بود که لزوماً به خشک‌مغزی منجر می‌شد. رینال توسط کشیشان یسوعی آموزش دیده و حتی منصوب شده بود که به معنی آن بود که او هرگز فرصت حمله به کلیسای کاتولیک به‌طور کلی و یسوعیان به‌طور خاص را از دست نمی‌داد. او تقریباً به همان اندازه نسبت به کشیشان سایر ادیان تندخو بود، برانگیختگی خشم خاص خود را برای بودیسم محفوظ می‌داشت: رینال با استفاده از تعصب به عنوان مترادف دین می‌نویسد «از همه خشک‌مغزی‌ها، این وحشتناک‌ترین است».[۳۲]

با این حال علاقهٔ اصلی رینال در حمله به کلیسای کاتولیک نبود؛ بلکه در تجزیه و تحلیل دارایی‌های عظیم استعماری بود که اروپایی‌ها در طول قرن‌های گذشته به دست آورده بودند. او در یک کتاب چهار جلدی فراگیر، تحلیلی اقتصادی از تاریخ استعمارگرایی در اختیار خوانندگان خود قرار داد. او با دور زدن پرتغالی دماغهٔ امیدنیک و تجارت سودآور با هند را شروع کرد. از آنجا به بررسی هند و چین پرداخت، جایی‌که او نظام آزمون امپراتوری را ستود و به بودیسم، با نگاه‌های زیرچشمی به روابط فرهنگی میان هند و یونان در جهان باستان حمله کرد (از جمله مواردی که پیش‌تر در این کتاب مورد بحث قرار گرفت). رینال پس از بررسی شرق، به سمت غرب حرکت می‌کند، تا لحظه‌ای که کاشفان اسپانیایی با قارهٔ آمریکا تماس می‌گیرند. او فتح تنوچتیتلان توسط کورتس و سرکوب وحشیانهٔ جمعیت بومی ناشی از آن، از جمله کاهش جمعیت تکان‌دهندهٔ قارهٔ آمریکا را شرح می‌دهد. او نمی‌دانست این مسأله تا چه حد ناشی از آبله بود و آن را نه به اشتباه، به

۱ـ Guillaume Thomas François Raynal

چیزی نسبت داد که «استبداد تدریجی» می‌خواند، یعنی انقیاد نظام‌مند و وحشیانهٔ جمعیت بومی.[۳۳]

جمعیت‌زدایی صحنه را برای موضوع اصلی رینال فراهم می‌کند: برده‌داری. رینال با عباراتی سرسختانه توضیح می‌دهد که چگونه استعمارگران اروپایی کاهش جمعیتی را جبران کردند که با وارد کردن افراد به بردگی کشیده‌شده از آفریقا فراهم شده بود. آفریقایی‌ها اسیر یا خریداری شدند و سپس در شرایط غیرانسانی به گذرگاه ترسناک میانی اقیانوس اطلس منتقل شدند که بیش از بیست درصدشان از میان رفتند.[۳۴] در مقام یک مرد فرانسوی، رینال خشم خود را بر دارایی‌های خارج از کشورش در هند و هند غربی متمرکز می‌کند، از این رو عنوان اثر او: *تاریخ فلسفی و سیاسی دو هند*[۱] (۱۷۷۰) است.

اگرچه این اثر خود را به مثابهٔ یک تاریخ فلسفی و سیاسی توصیف می‌کند، موتور تحلیل رینال چیز دیگری است: تجارت. او مانند فیلسوف واقعی روشنگری، فیلسوفان باستان را کنار می‌گذارد. آنها از ایراد سخنرانی‌های بلاغی طولانی در مورد طبیعت جهان خوشحال بودند؛ اما برای یک فیلسوف مدرن، چیز دیگری لازم بود. رینال آن را فلسفهٔ «تجربی» نامید که منظور او چیزی است که ما علم می‌نامیم، مجموعه‌ای از دانش که بر شواهد استوار است.[۳۵] این فلسفه به این معنا بود که *دایرةالمعارف* به آن اختصاص داشت و رینال کاملاً این تعهد را تأیید کرد. فلسفهٔ تجربی می‌تواند به معنای آن چیزی باشد که ما آن را علوم طبیعی توصیف می‌کنیم، همانند آزمایش‌های مشهور بنجامین فرانکلین[۲] در مورد الکتریسیته (فرانکلین همچنین هنگامی که در فرانسه بود در مکان مادام ژوفران توقف کرد و با رینال بحث کرد؛ زیرا مرد فرانسوی یکی از متون او را اشتباه فهمیده بود)؛ اما در مورد رینال، مورخ استعمار اروپایی، فلسفهٔ تجربی به معنای تحلیل روابط اقتصادی بود.

رینال دریافته بود که یک دورهٔ تجاری جدید از جهان را تعریف می‌کند. مسیر دریایی از پرتغال به هند و تماس میان اروپا و قارهٔ آمریکا، بخش‌های بیشتری از جهان را به شبکهٔ تجاری یکپارچه‌تر وادار کرده بود: تجارت چیزی

۱ـ Philosophical and Political History of the Two Indies

۲ـ Benjamin Franklin

بود که این دنیای مدرن را به چرخش درآورد که توسط شرکت‌های اروپایی در خط مقدم استثمار استعماری بود. این به آن معناست فیلسوفی که امیدوار است آن را توضیح دهد، باید یک اقتصاددان باشد، یا چیزی که رینال تصمیم گرفت آن را «فیلسوف تجاری» بنامد.[۳٦] او دریافت که استعمار اروپایی عمیقاً در تاروپود سرمایه‌داری تنیده شده است.

رینال با بردگی دوستی نداشت. همانند تعدادی دیگر از اندیشمندان روشنگری، آن را نهادی می‌دانست که خلاف طبیعت است؛ اما در مقام یک فیلسوف تجاری، کار بیشتری انجام داد: او نظام تجاری استثمار را تحلیل کرد که کل شرکت استعماری بر آن استوار بود. او فقط نگفت استعمار وحشیانه است. توضیح داد چگونه کار می‌کند، چه کسانی از آن سود می‌برند و چگونه این سودها محقق می‌شود. در تحلیل برده‌داری، پول را دنبال کرد.

این ویژگی اخیر بود که کتاب او را به سلاح قدرتمندی تبدیل کرد: ریشه‌های اقتصادی کل نظام را توضیح داد و شورش علیه آن را توجیه کرد. این شاهکار او را به یکی از اعضای مشهور سالن روشنگری مادام ژوفران تبدیل کرد. همچنین او را از دیگر اعضای سالن متمایز می‌کرد. دیدرو در *دایره‌المعارف* خود حمله‌ای کوبنده به برده‌داری را گنجانده بود؛ اما این حمله برحسب حقوق طبیعی، زبان اعلامیهٔ استقلال و اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر در آینده بر تخت نشست. این زبان تا آنجا سودمند بود که پیش رفت؛ اما فاقد ضربهٔ تحلیل اقتصادی رینال بود که نظام استعماری را به وطن آورد و نشان داد چگونه فرانسه از خشونت صورت‌گرفته در مناطق دورافتاده همانند غرب آفریقا و هند غربی سود می‌برد.

مناظراتی که در سالن مادام ژوفران در جریان بود، ابهامات روشنگری را برجسته کرد. ایده‌های انتزاعی همانند زیر سؤال بردن اقتدار و استناد به حقوق طبیعی می‌توانند توسط کسانی همانند تدوین‌کنندگان قانون اساسی آمریکا استفاده شود که می‌خواستند برده‌داری را به عنوان بخشی از سازش با ایالت‌های جنوبی حفظ کنند، درست همانطور که می‌توانستند برای بسیاری از نامزدهای نشست ملی فرانسه مورد استفاده قرار گیرند که می‌خواستند دارایی‌های استعماری کشور را حفظ کنند. گاهی‌اوقات حتی می‌توان از

ایده‌های روشنگری برای توجیه استعمار و دیگر فعالیت‌های توسعه‌طلبانهٔ کشورهایی مانند بریتانیای کبیر یا فرانسه با این استدلال استفاده کرد که کشورهای یا جمعیت‌های کمتر روشن‌فکر، باید به زور از شر ایده‌های پنهان یا «خشک‌مغزی» خود خلاص شوند. در عین حال ایده‌های روشنگری می‌توانست علیه کسانی اقامه شود که استعمار یا ظلم را حفظ می‌کردند. به عنوان ابزاری برای رهاییِ، روشنگری می‌توانست نقد قدرتمندی از برده‌داری ارائه دهد، نقدی کاملاً مؤثر در کنار دیگر نقدهای مبتنی بر تداعی‌های عاطفی یا به زبان آن زمان تداعی‌های «احساساتی» قربانیان رنج‌دیده.

توسن بردا که اخیراً آزاد شده بود و هنوز نام مزرعه‌ای را روی خود داشت که تمام عمرش در آن زیسته بود، همچنین کتاب رینال را خواند. (برای یک فرد برده‌شده، خواندن و نوشتن نسبتاً غیرعادی بود. لورتور آن را از پدرخواندهٔ خود پیر باپتیست، مردی آزاد آموخته بود که در مزرعهٔ بردا نیز کار می‌کرد.) نیازی به گفتن نیست که لورتوردر مورد وحشیگری گذرگاه میانی از سوی دیگر مردم برده‌شده و در مورد شرایط غیرانسانی حاکم بر مزارع سن‌دومینگ از تجرب خودش می‌دانست؛ اما رینال نشان داد برده‌داری تا چه حد عمیقاً در نظام اقتصادی تنیده شده است که سن‌دومینگ را به فرانسه پیوند می‌زند. رینال می‌توانست توضیح دهد چرا حتی یک آزاده همانند لورتور احساس می‌کند که نیاز به استخدام افراد برده‌شده برای کار در زمین‌هایی دارد که پس از رهایی به او اعطا شده است.

از این منظر، برده‌داری وحشیانه بود، نه صرفاً به این دلیل که ناظران و صاحبخانه‌ها غیرانسانی بودند. این وحشیانه بود؛ زیرا کل یک نظام اقتصادی مبتنی بر استثمار گروهی از مردم بود، به این معنی که همه به نحوی درگیر آن بودند و بنابراین به آن وابسته بودند: نه فقط صاحبان مزارع، بلکه آزادگان سابق، افراد آزاد از نژادهای آمیخته، مستعمره‌نشینان فرانسوی که خودشان مالک مزارع نبودند، بورژوازی بوردو و پاریس تا شاه. این نظام سودجو همچنین توضیح می‌داد چرا شورش بردگان در سن‌دومینگ بسیار پیچیده بود و گروه‌های مختلف در جزیره، پیمان‌ها و اتحادهای موقتی تشکیل می‌دادند.[۳۷]

بالاتر از همه، رینال شیوه‌ای را به تصویر کشید که در آن سالن مادام

ژوفران و اردوگاه شورشیان توسن لورتور به هم متصل می‌شدند، چیزی که در نقاشی ژیرووده از بلی، تکیه‌زده به نیم‌تنهٔ رینال نیز به تصویر کشیده شده است.

***

لغو برده‌داری در سن‌دومینگ در نشست ملی فرانسه در سال ۱۷۹۴ پیشنهاد و بدون بحث به تصویب رسید. لغو برده‌داری فراتر از فلسفهٔ صرف بود. این موضوع نیز به نفع شخصی بود. جمهوری‌خواهان و انقلابیون تندرو اهل سن‌دومینگ با حیله‌گری به نمایندگانی اشاره کرده بودند که الغا، امکان مسلح کردن برده‌شدگان سابق در برابر تهاجمات احتمالی انگلیسی‌ها یا اسپانیایی‌ها را فراهم می‌کرد. این اتحادی از نشست بود که به همان اندازه مبتنی بر ایده‌های والا بود.

در همین حال لورتور در سن‌دومینگ، به تحکیم قدرت در برابر بسیاری از منافع دیگر در جزیره، از جمله مالکان مزارع و ارتشی از نیروهای نژادهای آمیخته ادامه داد که گاه توسط سلاح‌های ارسالی از خارج از کشور پشتیبانی می‌شد. جهانی هم‌راستا علیه مردمی شده بود که آنها را برده قلمداد می‌کرد. او اسلحه به دست آورد، سربازان را آموزش داد و نیروی نظامی مناسبی ساخت. او کنترل بهتری بر مستعمره به دست آورد، ولو هرگز حاکم بلامنازع آن نبود.

در حالی که لورتور ابتکار عمل را در جزیره حفظ کرد، همه چیز در فرانسهٔ انقلابی به‌سرعت در حال تغییر بود، جایی‌که یک ژنرال جوان وحشی به نام ناپلئون بناپارت[۱] قصد داشت از اسکندر کبیر الگوبرداری کند. او توانست با معرفی خود به عنوان کنسول اول جمهوری، بر جناح‌های متخاصم انقلابی رو دست بزند.

در مستعمرات، همانند فرانسه، ناپلئون به دنبال خنثی‌کردن انقلاب به‌طور کامل نبود؛ اما لغو برده‌داری از جمله ایده‌های انقلابی بود که او برای اهدافش بسیار مخرب می‌دانست.[۳۸] او نیروی بزرگی را به سن‌دومینگ فرستاد تا دوباره کنترل را به دست بگیرد؛ اما تب زرد، سربازانش را از میان برد و از پیروزی سریعی دستش کوتاه ماند که انتظارش را می‌کشید. هنگامی‌که راه‌حل نظامی

۱ـ Napoleon Bonaparte

سریع دست‌نیافتنی از کار درمی‌آمد، ناپلئون دیپلماسی را آزمود و به لورتور پیشنهاد عبور امن به فرانسه را داد. لورتور پذیرفت؛ اما ناپلئون به پایان معاملهٔ خود احترام نگذاشت و لورتور را دستگیر کرد تا اینکه در ۱۸۰۳ درگذشت؛ در حالی‌که در قلعهٔ ژو[۱] در شرق فرانسه زندانی بود.[۳۹]

بلی نیز به سرنوشت مشابهی دچار شد. پس از لحظهٔ حضورش در نشست ملی، او به سن‌دومینگ بازگشت تا به عنوان افسر در ژاندارمری، یک پست نظامی دیگر را تصاحب کند. به دلایلی که نامشخص است، او نیز در سال ۱۸۰۲ به فرانسه منتقل و زندانی شد. او دو سال پس از لورتور، در سال ۱۸۰۵، رها و فراموش شده در زندان درگذشت. در آن زمان، ناپلئون لغو برده‌داری را لغو کرده بود. هر چیزی که لورتور و بلی برای آن مبارزه کرده بودند، به نظر شکست‌خورده می‌آمد.

اما ناپلئون پیروزمند در نبردهای بی‌شمار و در برابر بسیاری از ایالت‌ها، اشتباه محاسباتی کرده بود. کار آغازشده توسط لورتور و بلی، نمی‌توانست روی زمین بماند. ژان‌ژاک دسالین[۲]، برده‌شده سابق که لورتور او را پرورش داده و به عنوان ژنرالی بلندپایه منصوب کرده بود، نیروهای ناپلئون را شکست داد. در سال ۱۸۰۴، سالی که ناپلئون در مقام امپراتور فرانسه تاج‌گذاری کرد، دسالین سن‌دومینگ را یک جمهوری مستقل اعلام کرد و آن را هائیتی نامید. پیش‌نویس اولیهٔ اعلامیه تا حدی از اعلامیهٔ استقلال آمریکا الهام گرفته شده بود؛ اما نسخهٔ نهایی بر اقدامات وحشیانه استعمارگران فرانسوی و تاریخ نژادپرستی متمرکز بود.[۴۰] در نبرد نابرابر میان لورتور و ناپلئون، لورتور از آن سوی قبر چیره شد و برای خود لقب «ناپلئون سیاه» را به دست آورد.

موفقیت لورتور ترس به جان مستعمره‌نشینان در همه جا انداخت و آنها با تحریم‌ها و تهدیدها پاسخ دادند، به این امید که نشان دهند دولتی تحت‌مدیریت مردمان سابقاً بردهٔ آفریقایی نمی‌تواند پیروز باشد. هائیتی مجبور شد برای بقای خود بجنگد، در محاصرهٔ قدرت‌های امپراتوری که می‌خواستند آن را پایین بکشند.

۱ـ Fort de Joux

۲ـ Jean_Jacques Dessalines

انقلاب هائیتی به عنوان رویدادی بزرگ در تاریخ جهان برای مدت طولانی نادیده گرفته شد، نمونهٔ آن در تاریخ‌های استاندارد دوران انقلاب، به حاشیه رانده شد که بر آمریکا و فرانسه متمرکز بود. استثناهای چشمگیری برای این قاعده وجود داشت. در قرن نوزدهم، ویلیام ولز براون[۱]، نویسندهٔ آمریکایی آفریقایی‌تبار، توسن لورتور را در مجموعه‌ای از طرح‌های زندگی‌نامه‌ای گنجاند و فردریک داگلاس[۲]، طرفدار الغای بردگی و اصلاح‌طلب اجتماعی، با تحسین از او سخن گفت.[۴۱] یکی دیگر از تحسین‌کنندگان مارکوس گاروی بود که برای ادعای میراث تمدن‌های باستانی آفریقا به حماسهٔ اتیوپیایی *کبرا ناگاست* روی آورد و به اشغال هائیتی توسط ایالات متحده میان سال‌های ۱۹۱۵ و ۱۹۳۴ اعتراض کرد.

سی آل آر جیمز[۳] مورخ کارائیبی در سال ۱۹۳۸ کتاب *ژاکوبن‌های سیاه* را نوشت که به توسن لورتور جایگاه مرکزی در تاریخ استقلال و انقلابی داد که شایسته‌اش بود. جیمز کتاب خود را در دوران ظهور فاشیسم در اروپا نوشت، زمانی‌که بسیاری از بخش‌های امپراتوری استعماری اروپا هنوز پابرجا بودند. او به درستی پیش‌بینی کرد آفریقا به‌زودی حاکمان استعماری خود را کنار خواهد گذاشت «آفریقا اکنون بیدار می‌شود، همانطور که توسن در آن زمان بیدار شد.»[۴۲]

برای مدت‌های طولانی، سن‌دومینگ به‌عنوان حاشیه‌ای برای روشنگری در نظر گرفته می‌شود. این یک اشتباه بزرگ است؛ زیرا هیچ مکانی وجود ندارد که قدرت، بلکه ابهامات اندیشه‌های روشنگری را بهتر آشکار کند. مهم‌تر از همه، سن‌دومینگ نشان می‌دهد ایده‌ها به خودی خود جهان را تغییر نمی‌دهند. آنها باید توسط افرادی به غنیمت شمرده شود که ایده‌ها را براساس نیازهای خود درک می‌کنند و برای اهداف خود استفاده می‌کنند. جی. دبلیو. اف هگل[۴] فیلسوف، زمانی ناپلئون را تجسم روح زمانه توصیف کرد: تاریخ سوار بر اسب. این عبارتی مناسب است؛ زیرا ناپلئون نقشهٔ اروپا را دوباره ترسیم کرد.

۱ـ William Wells Brown

۲ـ Frederick Douglass

۳ـ C. L. R. James

۴ـ G. W. F. Hegel

اما لورتور نمونهٔ بهتری بود: سوار بر اسب خود، او نشان داد که برده‌داری را می‌توان لغو کرد و در نتیجه نقشهٔ کل جهان را دوباره ترسیم کرد.

فصل سیزدهم

جورج الیوت علم گذشته را ترویج می‌کند

در طول ماه‌عسلش در رم بود که دوروتیا بروک[1] در مورد ازدواجش با ادوارد کازابون[2] تردید پیدا کرد. هنگامی که در حال گشت و گذار شهری و جستجو در ویرانه‌ها و احساس لایه‌های گذشتهٔ آن بود، کازابون بیشتر وقت خود را در کتابخانهٔ واتیکان گذراند.[1] او نیز در گذشته غوطه‌ور بود؛ اما آن را با ایده‌ای ویژه دنبال می‌کرد: یافتن کلید همهٔ اسطوره‌ها.[2] این پروژه بزرگ به نظر می‌رسید؛ اما چه زمانی برای انجام آن بهتر از اکنون، در اواسط قرن نوزدهم، زمانی‌که امپراتوری‌ها و تجارت جهانی سراسری، دنیا را به هم نزدیک‌تر کرده بود و زمانی‌که انواع اسطوره‌ها ثبت شده بودند؛ آمادهٔ قرار گرفتن بررسی دقیق بودند؟ مطمئناً هیچ مکانی بهتر از کتابخانهٔ واتیکان برای یافتن چنین کلیدی وجود نداشت، جایی‌که کلیسای کاتولیک نه تنها تاریخ خود، بلکه کتاب‌هایی از فرهنگ‌های دیگر را گردآوری کرده بود که توسط مبلغان، ماجراجویان و مستعمره‌نشینان (از جمله دست‌نوشته‌های آزتک) دزدیده شده و به اینجا آورده بودند.

دلیل ازدواج دوروتیا بروک با او، بورس تحصیلی کازابون و تعهد او به ایده‌ها بود. خودش را در مقام شاگرد و دستیار او تصور کرده بود که بخشی از این پروژهٔ بزرگ هیجان‌انگیز می‌شود. او در این فرآیند چقدر می‌توانست بیاموزد و

۱ـ Dorothea Brooke
۲ـ Edward Casaubon

چقدر می‌توانست کمک‌رسان باشد؟ کازابون دنیادوست نبود و آشکارا به او نیاز داشت؛ اما حالا در ماه‌عسل، اندیشیدنی را آغاز کرد که آیا نقشهٔ او برای نظم دادن به یادداشت‌هایش و ارائهٔ موفقیت‌آمیز نتایج به دنیای دانش‌آموختگان محقق می‌شود، آیا شوهرش اصلاً کلید همهٔ اسطوره‌ها را پیدا خواهد کرد.

این رویدادها و نگرانی‌های داستانی، بخشی از شاهکار مری آن ایوانز[۱]، *میدل‌مارچ*[۲] (۱۸۷۱) است که با نام جورج الیوت[۳] منتشر کرد. در رمان، شک و تردید دوروتیا در مورد شوهرش و بورس تحصیلی او همچنان رو به فزون است. خیلی زود مشخص می‌شود کازابون از نظر اخلاقی محدود، سفت و سخت و خونسرد است. در نهایت به دنبال کنترل دوروتیا فراتر از مرگ خود با تنظیم وصیت‌نامه‌ای است که آزادی او را محدود می‌کند. در پاراگراف آخر رمان، راوی پیشنهاد می‌کند دوروتیا آشکارا نباید با او ازدواج می‌کرد.[۳]

رابطهٔ خود الیوت بسیار غیرمتعارف‌تر از ازدواج دوروتیا بود: شریک رمانتیک او جرج هنری لویس[۴] منتقدی متأهل با داشتن سه فرزند بود؛ ولی از خانواده‌اش جدا شد. علی‌رغم امتناع همسرش بر تضمین طلاق، لویس و الیوت تصمیم به زندگی علنی در کنار هم گرفتند؛ برخلاف هنجارهای اجتماعی ویکتوریا. این شیوهٔ زندگی به معنای از دست دادن موقعیت اجتماعی برای هر دو بود؛ لیکن به‌ویژه برای الیوت، با توجه به اینکه جامعهٔ ویکتوریایی نسبت به زنان بیش‌تر از مردان سانسور می‌شد. نکوهش ناشی از این رابطه باعث شد تا الیوت نام مستعارش را بپذیرد؛ زیرا رسوایی زندگی خصوصی او به استقبال عمومی از کتاب‌هایش آسیب می‌رساند[۴]؛ اما در حالی‌که رابطه با لویس برای الیوت مشکلات زیادی به همراه داشت، حمایت زیادی برای الیوت به ارمغان آورد.

الیوت، کازابون را نه‌تنها به دلیل نگرش واپس‌گرایانه‌اش نسبت به ازدواج، بلکه به‌دلیل نگرش واپس‌گرایانه‌اش نسبت به گذشته منفی نشان داد. او کازابون

۱ـ Mary Ann Evans
۲ـ Middlemarch
۳ـ George Eliot
۴ـ George Henry Lewes

را به افتخار آیزاک کازابون[۱] (۱۶۱۴ـ۱۵۵۹)، یکی از مشهورترین دانشمندان کلاسیک رنسانس انگلیسی اینطور نامید. کازابون تاریخی یکی از طرفداران پرقدرت علم جدید زبان‌شناسی بود که آن را در مورد گروهی مرموز از نوشته‌ها به نام *Corpus Hermeticum* به کار برد، مجموعه‌ای گسترده از متون حکمت که ظاهراً از دانش مصری برآمده بود.[۵] *Corpus* برای مصر باستان، شیفتگی آفریده بود و تصور می‌شد قدمت زیادی داشته باشد؛ اما کازابون تاریخی نشان داد که قدمت بسیار متأخرتری دارد؛ چرا که در قرون نخست گاه‌شماری دوران مشترک ساخته شده است. این دقیقاً همان نوع دانش اومانیستی بود که کشیش لورنزو والا با بررسی دقیق و انتقادی زبان خود نشان داد که اهدای کنستانتین جعلی بود که به دقت در کتابخانهٔ واتیکان نگهداری می‌شد.[۶] چرا الیوت از نام کازابون برای تصویر منفی خود از یک زبان‌شناس قرن نوزدهمی استفاده می‌کند که به دنبال کلید همه اسطوره‌ها است؟

از نظر الیوت، مشکل کازابون داستان قرن نوزدهمی، علاقهٔ او به گذشته نبود. مشکل این بود که جستجوی او در یافتن یک کلید واحد برای همهٔ اسطوره‌ها براساس روش‌های اشتباه بود. بریتانیا در قرن نوزدهم شکوفایی عظیمی را در گذشته تجربه می‌کرد. همراه با ثروتمندان اروپایی و آمریکایی، مجموعه‌داران بریتانیایی تعداد زیادی اشیای هنری، مصنوعات گرانبها، متون و حتی بخش‌هایی از کل ساختمان‌ها را با خود می‌آوردند. مطمئناً، افراد نخبه در بسیاری از نقاط جهان برای همیشه مشغول جمع‌آوری اشیاء بودند، یکی از ستون‌های آشوکا را به دهلی، یک مجسمهٔ آسیای جنوبی به پمپئی و اشیای پیشاآزتک‌ها به تنوچتیتلان را منتقل کردند؛ اما در قرن نوزدهم، گردآوری بقایای گذشته شتاب گرفت و به‌طور فزاینده‌ای در پایتخت‌های اروپایی متمرکز شد. گذشته در حال تبدیل شدن به یک پروژهٔ کسب شأن و منزلت، سرگرمی محبوب، وسواس ملی و تجارتی بزرگ بود.

بازیابی گذشته با استعمار آمیخته شد، چنانچه وقتی ناپلئون در اواخر قرن هجدهم به مصر حمله کرد، دانشمندانی مشتاق به کشف ویرانه‌های معروف و انتقال گنجینه‌های آن به اروپا با خود برد. یکی از این گنجینه‌ها سنگ روزتا

۱ـ Isaac Casaubon

بود که به ژان فرانسوا شامپولیون اومانیست این امکان را داد تا متنی ناخوانا برای دو هزار سال را رمزگشایی کند. این شاهکار امکان کاملاً متفاوتی از دسترسی به مصر باستان می‌داد تا *Corpus Hermeticum* مشکوک را بفهمد که توسط کازابون تاریخی مطالعه شده بود. به این ترتیب لرد الگین[۱] دست به غارت زد، آنکه نیمی از مجسمه‌های پارتنون[۲] را برداشت و به لندن آورد، جایی‌که تا به امروز در آنجا با دلواپسی متداوم یونان باقی مانده‌اند. (اخیراً، دولت یونان موزه‌ای برای فریزهای[۳] باقیمانده از معبد ساخته است، با فضاهای خالی برای آنچه به لندن ربوده و برده شده‌اند، به عنوان درخواستی دائمی برای بازگرداندن آنها به جایی که به آن تعلق دارند.)

الیوت مشغول نوشتن *میدل‌مارچ* در زمانی بود که اکتشافات جدیدی در مورد دوران یونان باستان، سرفصل‌ها را به خود اختصاص می‌داد، از همه دیدنی‌تر زمانی که شیاد آلمانی‌ـآمریکایی و باستان‌شناس آماتور، هاینریش شلیمان[۴] فکر کرد تروای تاریخی توصیف شده در *ایلیاد* را کشف کرده است. شلیمان باستان‌شناس آموزش‌دیده‌ای نبود؛ زیرا باستان‌شناسی همچون رشته‌ای در حال شکل‌گیری بود و او بسیاری از این محوطهٔ باستانی را با حفاری‌هایی نابود کرد که باستان‌شناسان اکنون به‌طور انکارناپذیر، خندق شلیمان می‌نامند. علی‌رغم اشتباهاتش، او نه تنها ادوار مختلف تروا را کشف کرد؛ بلکه با شناسایی نُه قشر متمایز، اصل برچسب‌گذاری لایه‌های گذشته را نیز پایه‌گذاری کرد.[۷]

در همین حال، عوامل شرکت بریتانیایی هند شرقی، شرکت خصوصی بزرگی که انحصار بهره‌برداری از تجارت جنوب آسیا را در اختیار داشت و در نهایت کنترل بیشتر شبه‌قارهٔ هند را در اختیار داشت، به فرهنگ تحت کنترل خود علاقه‌مند شده بود. آنها نیز گنجینه‌های دزدیده شده از جمله نسخه‌های خطی را با خود آوردند.[۸] در سال ۱۸۰۱، شرکت هند شرقی موزهٔ هند شرقی

۱ـ Lord Elgin

۲ـ Parthenon

۳ـ حاشیهٔ زینتی (Frieze). در معماری کتیبه، بخش مرکزی گسترده‌ای از یک اسپر و سرستون است و ممکن است به شیوهٔ ایونی و دوریک یا به صورت نقش برجسته ساخته شود.

۴ـ Heinrich Schliemann

را در دفاتر خود در خیابان لیدنهال[۱] لندن افتتاح کرد.[۹] نمایندگان مشغول یا مرتبط با آن شرکت، بسیاری از اسناد را برای نخستین‌بار به انگلیسی ترجمه کردند؛ در حالی‌که از دانش پژوهشگران آسیای جنوبی استفاده می‌کردند. در اینجا بود که خط برهمنی رمزگشایی شد و به این ترتیب مردم توانستند ستون‌های آشوکا را بار دیگر بخوانند. چند دهه پس از انتشار *میدل‌مارچ*، باستان‌شناسی به علمی واقعی تبدیل شده بود و توسط محمد السنوسی وارد میدان عمل شد، آنکه برای یک پروژهٔ اکتشافی پژوهشی پروسی کار می‌کرد، زمانی‌که نیم‌تنهٔ خارق‌العادهٔ نفرتیتی را با دقت از زیر خاک بیرون آورد و تا تنها شاهد انتقال مجسمه به برلین باشد، جایی‌که تا امروز در آن باقی‌مانده است.

اروپایی‌ها نیز با سازمان‌دهی دارایی‌های خود، نحوهٔ بازنمایی گذشته را تغییر دادند تا به بازدیدکنندگان حس پیشرفت تاریخی بدهند. پیش از این، مجموعه‌ها ـ که گاهی اوقات به آن گنجه‌های کنجکاوی می‌گویند ـ مطابق با هوس‌های صاحبان آنها چیده شده بود. در مقابل، مجموعه‌های جدید، ایدهٔ محکمی در مورد چگونگی سازماندهی گذشته داشتند: نه براساس کنجکاوی، بلکه براساس ایده‌هایی دربارهٔ تمدن‌های جهانی و برتری هنری. برای نشان دادن این تغییر، مجموعه‌ها نیز نام جدیدی پیدا کردند و از این پس موزه نامیده شدند که از کلمهٔ یونانی به معنای «جای موزها»، الهگان حامی هنر مشتق شده بود.[۱۰]

ایدهٔ سازماندهی گذشته براساس تصوری از چگونگی پیشرفت هنر، شاید اکنون برای ما بدیهی به نظر آید؛ ولو بسیاری از ایده‌های خاص رایج در قرن نوزدهم را در مورد چیزی زیر سؤال ببریم که به عنوان هنر والا یا به عنوان یک تمدن و چگونگی دسته‌بندی مصنوعات خاص (اغلب براساس تصورات اروپایی استانی) به حساب می‌آوردند. همانند همهٔ ایده‌ها، این حس که تاریخ در امتداد یک محور واحد پیشرفتِ تکاملی پیش می‌رود، باید ابداع می‌شد و تنها در قرن هجدهم و نوزدهم کاملاً تثبیت شد.[۱۱] مطمئناً، تاریخ‌های باستان اطلاعاتی را در امتداد جدول زمانی واحدی در شجره‌نامه‌های خدایان یا پادشاهان سازماندهی کرده بودند ـ همانند فهرست پادشاهان مصری که نام نفرتیتی

۱ـ Leadenhall

از آن پاک شد؛ اما این تاریخ‌ها نشان نمی‌دهد که تاریخ در حال پیشرفت و تکامل در مسیرهای مهم و اساسی است. تصورات دیگر از زمان، بشریت را در مراحل متوالی از عصر زرین به سیمین و سپس فلزات ارزان‌قیمت‌تر مانند برنز (هزیود[1]، شاعر یونانی از این اصطلاحات استفاده می‌کرد) رهسپار کرده باشد؛ اما این زوال با شکست‌های اخلاقی توضیح داده می‌شد. در گروه دیگری از روایت‌ها، از جمله متون مقدس یهودی، مسیحی و مسلمان، دوران زرین از دست رفته بود؛ اما می‌توان آن را در روز قیامت دوباره به دست آورد. در هیچ یک از این روایت‌ها، تغییر ناشی از کار خود تاریخ یا نیروهای تاریخی وجود نداشت.

ایدهٔ تاریخ مترقی نتیجهٔ جامعه‌ای بود که معتقد بود به‌طور برگشت‌ناپذیری پیش می‌رود، چه از نظر سیاسی از طریق رهایی و دموکراتیزه کردن، چه از نظر فناورانه از طریق ماشین‌های قدرتمندتر، یا از نظر مادی، به این دلیل که کالاهای بیشتری در دسترس افراد بیشتری قرار می‌گرفت. این دسته از پیشرفت‌ها در همه جا رخ نمی‌داد. در بریتانیای قرن نوزدهم که ساکنان آن، یا حداقل کسانی که افکار عمومی را شکل داده‌اند، خود را در مسیر رهایی سیاسی، نوآوری فنی (که نمونهٔ آن ماشین‌بخار است) و انباشت ثروت استخراج شده از متصرفات دوران استعمار آن قرار داده و با قدرتمندترین شکل ادغام کرد.

این احساس که همه چیز در حوزه‌های مختلف در آن واحد در حال پیشرفت است، پیامدی غیرمنتظره داشت: مردم به سرعت از گذشته دور می‌شدند، نه فقط به معنای پیش پاافتاده‌ای که یک سال به دنبال آن می‌آید؛ بلکه از نظر کیفی با تغییر روش‌هایی که باعث می‌شد از گذشته دور شوند. گذشته بیشتر و بیشتر بیگانه می‌شد. شناخت جدیدی وجود داشت که چیزها در معرض دگرگونی‌اند، شرایط جدید آدم‌ها، زندگی و تجربیات آنها و بنابراین افکار و احساسات آنها را تغییر می‌داد. این تحولات تصادفی نبودند. تغییر توسط افرادی تجربه شده بود که در انواع شرایط زندگی می‌کردند. مسالهٔ مهم این بود که تغییر، اکنون تنها در یک جهت پیش می‌رود: رو به جلو. در نتیجه،

۱ـ Hesiod

گذشته نه تنها به دلیل ویرانی احتمالی ساختمان‌ها و گم‌شدن نسخه‌های خطی، در حال عقب‌نشینی و کاهش بودند؛ بلکه به این دلیل که حرکت رو به جلو به معنای فاصله‌اندازی بیشتر و بیشتر میان زمان حال و گذشته بود. با گذشت زمان، بهبودی و درک چیزی دشوارتر می‌شد که در حال از دست دادن بود. در این شرایط، موزه‌ها به راه بازگشتی تبدیل شدند، یک کپسول زمانی که به بازدیدکنندگان اجازه می‌داد حتی برای لحظه‌ای برخلاف جریان زمان حرکت کنند.

برای حفظ قطعات گذشته، بازیابی اشیا و ترتیب زمانی آنها کافی نبود. مفروضات مدرن در مورد اینکه مردم به چه چیزی می‌اندیشیدند و چه چیزی را احساس می‌کردند، چگونه زندگی می‌کردند و به چه چیزی باور داشتند که دیگر برای گذشته‌ای اکنون فهم‌شده به کار نمی‌رفت تا تفاوت اساسی با زمان حال داشته باشد. گذشته، با تمام تفاوت‌هایش، نیاز به رمزگشایی و بازسازی دقیق داشت، همانند متنی که به زبانی کهن نوشته شده است. زبان‌شناسی، با راهبردهای تاریخ‌گذاری متون، الگویی ارائه کرد و علم، الگویی دیگر فراهم کرد ـ الگویی برای بررسی ایده‌های مربوط به گذشته، برای آزمایش فرضیه‌ها و مواجهه با ایده‌ها با شک و تردید و مطالعهٔ دقیق و مبتنی بر شواهد. علم جدید گذشته، تاریخ‌نگاری نامیده می‌شود.

مورخان قرن نوزدهم الگوهای قدیمی بسیاری برای بررسی و آموختن داشتند. بسیاری از اطلاعات این کتاب از نوشته‌های وقایع‌نگاران، سفرنامه‌نویسان، کتاب‌شناسان و گردآورندگان گذشته می‌آید که همگی به منابع و سایر اشکال شواهد علاقه‌مند بودند: از کاهنان مصری، نویسندگان یونانی مانند توسیدید[۱]، دانشمندانی فعال در دارالحکمهٔ بغداد، به همهٔ کسانی که داستان‌ها را به صورت شفاهی حفظ و نقل کرده‌اند. اما تنها اکنون نوشتن در مورد گذشته، مشمول پروتکل خاصی از آزمایش فرضیه‌ها، گردآوری شواهد و سنجش شواهد متقابل با مفهوم تغییر تاریخی بود، به همین دلیل است که تا قرن نوزدهم طول کشید تا یک مورخ اعلام کند که اشارهٔ تاریخ برای «کشف ماهیت تجربهٔ گذشته» بود.

۱ـ Thucydides

در حالی‌که برخی از مورخان بر روش‌های جدید تأکید می‌کردند، برخی دیگر نه بیشتر از توماس بابینگتون مکالی[۱]، آریستوکرات بریتانیایی، بر روایت تمرکز داشتند. مکالی نمونه‌ای از تمرکز جدید بر تاریخ اجتماعی و محلی مطرح و تصویری از وقایع را ترسیم کرد که به‌طور اجتناب‌ناپذیری به سمت آزادی و رفاه بیشتر حرکت می‌کرد. این تصور از پیشرفت تحت تأثیر جغرافیا، به‌ویژه تجربهٔ او در مقام یک مدیر استعماری در هند بود. از دید مکالی، حرکت رو به جلوی تاریخ در یک مکان خاص، انگلستان ویکتوریایی به اوج خود رسید، در حالی‌که مکان‌های دیگر، مانند مستعمرات، عقب‌مانده بودند و بنابراین نیاز به مدرن‌سازی داشتند. او برای کمک به مأموریت به‌اصطلاح تمدنی استعمارگران اروپایی، ایدهٔ به کار رفته برای حمایت از وحشیگری‌های استعمار، یک نظام آموزشی در هند با تمرکز بر ادبیات و تاریخ انگلیسی و همچنین قانون جزایی جدید ایجاد کرد.[۱۲] (او همچنین مجموعه‌ای از اشعار روایی دربارهٔ روم باستان را منتشر کرد تا خوانندگان بریتانیایی خود را در ایجاد امپراتوری جدید الهام بخشد.)[۱۳] دو شغل او، به‌عنوان مورخ و مدیر استعمار، یادآوری است بر آنکه علم جدید گذشته در هم پیچیده بود. با بهره‌کشی استعماری و با ایده‌های عمیقاً ناقص دربارهٔ اینکه چه کسی در حال پیشرفت است و چه کسی نیست.[۱۴]

مکالی به مبادلات نامتعارفی کمک کرد که نمونهٔ قرن نوزدهم بود: در حالی‌که افسران استعماری مکان‌های باستان‌شناسی را حفاری می‌کردند، نسخه‌های خطی خریداری می‌کردند و متون ادبی را از فرهنگ‌هایی ترجمه می‌کردند که مستعمره کرده بودند، در نتیجه فرهنگ غیراروپایی را وارد می‌کردند و آن را در موزه‌های اروپایی به نمایش می‌گذاشتند. همچنین تاریخ و ادبیات بریتانیا را به مستعمرات صادر کردند. این به آن معنا نبود که آنها همیشه می‌توانند چیزی را کنترل کنند که برای کالاهای صادراتی‌شان رخ می‌دهد. (گویا در پاسخ به موزهٔ هند که توسط کمپانی هند شرقی ساخته شده بود، نجیب‌زادگان هندی شروع به ساختن مجموعه‌هایی از هنر غربی کردند.)[۱۵] علم گذشته به این معنا نبود که مورخان عینی‌تر می‌شدند ـ مکالی می‌دانست چه نوع تاریخی می‌خواهد بنویسد، پیش از اینکه شواهد را در نظر

۱ـ Thomas Babington Macaulay

بگیرد؛ از این رو، در مورد او، روایت بر روش غلبه داشت. اما این به آن معنا بود که او با این وجود احساس می‌کرد مجبور است شواهد، داده‌ها و اسنادی را در حمایت از تاریخ مترقی خود گردآوری کند. بعدها، از همین ابزارها برای از میان بردن انواع روایت‌هایی استفاده می‌شود که او از مجموعه واقعیت‌های خود با طول و تفصیل شرح می‌داد.

علم جدید تاریخ پیامدهای دیگری هم داشت. در حالی‌که اشیا با دقت در موزه‌ها نگهداری می‌شدند، ویرانه‌ها اکنون دست‌نخورده باقی مانده و به مثابهٔ *ویرانه* مورد تحسین قرار می‌گیرند. این نگرش، برای ما بسیار آشنا، هم بدیع و هم نامتداول بود. اگر به یک ساختمان قدیمی اهمیت می‌دادید، چرا آن را طوری بازسازی نمی‌کردید که شبیه زمانی به نظر آید که برای اولین بار ساخته شده بود؟ چرا گلدان یا تابلویی که آسیب دیده است را نباید تعمیر کرد تا تا حد امکان جدید به نظر آید؟ علم گذشته حکم می‌کرد که گذشته بازسازی نشده، ناقص و تنها بماند. ویرانه‌ها دیگر همچون بدمنظرها دیده نمی‌شدند؛ بلکه همچون درس‌های تقریباً جادویی از گذشته دیده می‌شدند که باید آنها را تحسین کرد، از آنها آموخت و دست‌نخورده رها کرد. به ناچار فرقه‌ای از اصل پدید آمد که در خدمت رد کردن نسخه‌های نقاشی‌ها و مجسمه‌های معروف بود. مجموعه‌داران پیشین به چنین دارایی‌هایی افتخار می‌کردند ـ مادام ژوفران با نسخه‌ای از *مدرسه آتن* رافائل در میان آنها ـ؛ اما ناگهان چنین نسخه‌هایی سطحی و عاری از زرق‌وبرق‌های قدمت دیده شدند که ویرانه‌های واقعی و اشیای هنری را شایسته احترام و ارزش‌گذارناپذیر (یا در هر صورت بسیار گران‌قیمت) می‌سازند.

***

جورج الیوت در خط مقدم علم جدید گذشته قرار داشت، موقعیتی شگفت‌انگیز برای دختر یک مشاور املاک؛ اما مری آن ایوانز خوش‌شانس بود که با تحصیل در دو مدرسهٔ شبانه‌روزی، نسبت به زنان همکلاس خود آموزه‌های بیشتری کسب کرده بود. با این حال، آموزش در آن مدارس به مسیحیت انجیلی محدود شده بود. مری آن خردمندانه و کنجکاو، بدون قناعت به این محدودیت‌ها، تحصیلات خود را با مطالعهٔ گسترده‌تری تکمیل

کرد، برخی از آنها را در کتابخانهٔ بزرگ املاکی یافت که توسط پدرش اداره می‌شد و برخی را با مطالعهٔ زبان‌ها، از جمله آلمانی.

وقتی مادرش فوت کرد و برادرش خانهٔ خانوادگی را به چنگ آورد، پدرش به شهر کاونتری[۱] نقل‌مکان کرد و مری آن را با خودش برد. در آنجا، او با گروهی از افراد کنجکاو از نظر فکری دوست شد که طرفدار استقلال فکری از اشکال محدود مسیحیت بودند. از طریق آنها، او با متفکران مدرن و مترقی مانند هربرت اسپنسر[۲] آشنا شد که عصارهٔ پیشرفت در مسائل سیاسی، فنی و اقتصادی را گرفتند و به شدت از ایده‌های جدید تکامل بهره جستند که توسط چارلز داروین[۳] توسعه یافت.[۱۶]

الیوت نه تنها این ایده‌های جدید پیشرفت را جذب کرد؛ بلکه آنها را از آن خود کرد. نخستین اثر مهم منتشر شدهٔ او ترجمه‌ای بود از سهم مهمی در آزاداندیشی جدید و علم مترقی تاریخ: *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* (۱۸۳۵) اثر دیوید اشتراوس که او آن را با عنوان *زندگی عیسی، بررسی انتقادی* ترجمه کرد.[۱۷] بخش قابل‌توجهی از علم جدید گذشته در آلمان رو به توسعه بود و اشتراوس در لبهٔ رادیکال آن بود.[۱۸] کشف چگونگی زیست مردم در روم باستان یا بغداد و آنچه واقعاً می‌اندیشیدند، یک چیز بود و به کار بردن همان اصل در زندگی عیسی، چیزی کاملاً دیگر. زندگی عیسی پیش‌تر توسط مسیحیان تبشیری[۴] نوشته شده بود، این کتاب مقدس بود؛ اما اشتراوس پیشنهاد کرد زندگی عیسی را براساس شواهد تاریخی بنویسد و «آن را به‌طور انتقادی بررسی کند» ـ نه برای ایراد گرفتن از عیسی یا تعالیم او، بلکه نشان دادن آنکه عیسی شخصیتی تاریخی بود که در مکان و زمان خاصی می‌زیست. «انتقادی» بودن به معنای نوشتن تاریخ براساس علم گذشته بود.

جای شگفتی نیست که این اثر با مقاومت شدیدی روبه‌رو شد، هم در اصل آلمانی خود و هم در ترجمهٔ انگلیسی آن که در سال ۱۸۴۶ منتشر شد. گفته

۱ـ Coventry
۲ـ Herbert Spencer
۳ـ Charles Darwin
۴ـ Evangelists

می‌شود که ارل شافتسبری[۱] آن را «آفت‌آورترین کتابی است که تا کنون از آرواره‌های جهنم استفراغ شده است» خوانده است.

الیوت که این و سایر آثار را با نام اصلی خود منتشر کرده بود، اگر چنین چیزی ممکن بود، اثری از یک متفکر رادیکال‌تر را هم ترجمه کرد: فیلسوف آلمانی که تأثیر عمده‌ای بر کارل مارکس[۲] داشت، لودویگ فویرباخ[۳]. فویرباخ عصارهٔ علم جدید گذشته را با تأکید بر منابع و شواهد واقعی را به چیزی تبدیل کرد که ماتریالیسم می‌نامید، این باور که شرایط ویژهٔ تاریخی به ایده‌های مردم شکل می‌دهد. شاید این رویکرد به‌قدر کافی بی‌ضرر به نظر برسد؛ اما فویرباخ افزود این همهٔ چیزی است که دربارهٔ آن وجود دارد، هیچ منبع دیگری از تخیل یا اندیشهٔ بشری وجود ندارد. انسان‌ها، شکل‌گرفته براساس زندگی‌های تاریخی خود، نقش‌های اجتماعی، فلسفه‌ها و هنر را آفریدند. صمیمانه‌ترین فرمول‌بندی او، فرمولی بود که همهٔ ارل‌های شافتسبری جهان را برآشفت «انسان خدا را به صورت خود آفرید».[۱۹]

فویرباخ این نوع تفکر تاریخی رادیکال را به تنهایی ابداع نکرد. او به شدت از کار دشوار اما تأثیرگذار جی. دبلیو. اف. هگل استفاده کرد که فلسفه‌اش به‌طور گسترده در تاریخ جهان پرسه می‌زد و فلسفه را مانند جغد مینروا[۴] تصور می‌کرد که در پهنه‌های وسیع زمان و مکان پرواز می‌کند. تا آن زمان فلسفه اساساً به کشف حقایق، اصول انتزاعی می‌پرداخت، همانند آنچه ارسطو ترسیم کرده و ابن‌سینا شرحش داده است. در حالی‌که همیشه روشن بود فیلسوفان مختلف در زمان‌های مختلف ایده‌های متفاوتی ارائه کرده‌اند؛ اما هدف مطالعهٔ آنها این بود که ببینیم آیا هر یک از ایده‌های‌شان می‌تواند به عنوان نقطه پرشی برای دستیابی به دیدگاهی جامع از جهان، برای مثال از طریق یک *summa*، یک تفسیر یا یک رسالهٔ جدید مورد استفاده قرار گیرد. به همین ترتیب، فیلسوفان روشنگری همانند فیلسوفانی تحت نظارت مادام ژوفران گرد هم می‌آمدند، شاید فیلسوفان قدیمی‌تر را به مثابهٔ فیلسوفانی بی‌فایده رد

۱ـ Earl of Shaftesbury

۲ـ Karl Marx

۳ـ Ludwig Feuerbach

۴ـ Owl of Minerva

می‌کردند، زیرا آنها وابسته به پارسایی دروغین و مقامات بودند؛ اما با وجود این مسأله، در صورت یافتن ایده‌ای مفید در زمان کنونی، به خواندن قدیمی‌ها ادامه دادند.

اصل جدیدی که هگل وارد فلسفه کرد، اولویت تغییر تاریخی بود. او اصرار داشت که فلسفه باید به عنوان رشته‌ای برای اندیشیدن از منظر تاریخ آموخته شود که منظور او مطالعهٔ پیشرفتی است که تفکر در طول زمان تکامل یافته است. گذشته را دیگر نباید برای لقمه‌ای از حقایق مطالعه کرد. باید *به عنوان گذشته* مورد مطالعه قرار گیرد. فیلسوفان مورخان ایده‌ها می‌شوند. (علی‌رغم این ایدهٔ ابتکاری، هگل از ذهنیت کج‌روی بسیاری از اروپایی‌ها در رابطه با جهان غیراروپایی مصون نبود. او جوامع مدرن اروپایی را به عنوان پیشرفته‌ترین جوامع برتر می‌دانست، چیزی که بعدها به درستی مورد انتقاد قرار گرفت.)

رویکرد هگل بحثی را متبلور ساخت که واقعاً نیروی محرکهٔ تاریخ مترقی بود. از دید هگل این مسألهٔ ایده‌ها بود. از دید فویرباخ، شرایط مادی بود. از دید چارلز داروین، فشارهای محیطی بر جمعیت‌ها و گونه‌ها بود.

این رویکردهای جدید نسبت به تاریخ دلیلی بود که چرا الیوت در *میدل‌مارچ* لزومی را احساس کرد که کازابون را بابت جستجوی کلیدی برای همهٔ اسطوره‌ها به سخره بگیرد. مشکل مطالعهٔ کازابون در مورد نسخ خطی قدیمی نبود. این بود که او با آخرین بحث‌های روش‌شناختی، به‌ویژه بحث‌هایی برآمده از آلمان آشنا نبود؛ تا حدی به این دلیل که حتی آلمانی نمی‌خواند. همانند هر چیز دیگری، اسطوره‌ها در مکان‌های مختلف به شیوه‌های متفاوتی تکامل یافته بودند. آنها نیز در معرض فرآیند بزرگ تغییر و تحول تاریخی بودند. تنها کلید دوام‌پذیر برای همه اسطوره‌ها، تغییر تاریخی بود. کازابون به‌سادگی مطابق با معیارهای تاریخ‌گرای جدید الیوت نبود.

***

ترجمه‌های فویرباخ و اشتراوس آغازگر حرفهٔ الیوت بود و به او اجازه داد به لندن نقل‌مکان کند و سردبیر مجلهٔ *وست‌مینستر ریویو*[1] شود، مجله‌ای

۱ـ Westminster Review

مهم برای ایده‌ها و نوشتن. او که در نقطه‌عطفی در زندگی خود قرار داشت، دو تصمیم‌گیری‌اش، وی را تبدیل به نویسنده‌ای کرد که امروز می‌شناسیم: برگزیدن یک تخلص، گرفتن نام کوچک جورج لویس به عنوان نام خانوادگی کوچکش در حالی‌که نام‌خانوادگی ساده‌ای برای همراهی آن برگزید: جورج الیوت. تصمیم دیگر این بود که داستانی بنویسد که با اولین رمانش *آدام بیده*[۱] شروع شد و با شاهکارش، *میدل‌مارچ* به اوج رسید.

همانطور که الیوت نخستین کسی بود که به آن اشاره کرد، رمان به عنوان یک ژانر ادبی خود یک تاریخ داشت. یکی از متولیان مهم موراساکی شیکیبو، نویسندهٔ قرن یازدهمی کتاب *داستان گنجی* بود. الیوت نمی‌توانسته *داستان گنجی* را خوانده باشد؛ زیرا به زبان غربی ترجمه نشده بود، اما آزمایش‌های روایی دیگری را از گذشته‌های دور می‌شناخت. با این حال با وجود ریشه‌های عمیق و متنوع، این رمان تنها با عصر چاپ به شکل غالب داستان‌سرایی تبدیل شد و به پرفروش‌ترین آثار اولیه‌ای همانند *دن‌کیشوت*[۲] سروانتس[۳] سوق یافت که بارها چاپ و بارها مورد سرقت ادبی قرار گرفت و به‌سرعت به انگلیسی ترجمه شد. این زبان به شکسپیر رسید که نمایشنامه‌ای (اکنون گمشده) براساس آن بنا کرد.[۲۰] انفجار چاپ منجر به افزایش نرخ باسوادی شد که به‌نوبهٔ خود تقاضا برای کتاب و روزنامه را افزایش داد، چرخه‌ای که تا امروز ادامه دارد و با توسعهٔ اینترنت و کتاب‌های الکترونیکی تسریع شده است. (ممکن است شما این‌گونه کتاب را می‌خوانید).

این تحولات در قرن نوزدهم به اوج رسید، زمانی‌که بازار انبوه ادبیات، امکان زندگی با قلم خود را برای نویسندگان فراهم کرد. همانند دیگر رمان‌نویسان بریتانیایی آن زمان، الیوت رمان‌های خود را به‌صورت پاورقی‌های دنباله‌دار در روزنامه‌ها منتشر کرد؛ سپس آنها را گردآوری کرد و به‌صورت کتابی کامل بازنشر داد. بسته‌شده میان جلدهای سخت، می‌شد آنها را با قیمتی بالا خریداری کرد که برای مجموعه‌دارانی دارای توانایی خرید برای کتابخانه‌های خصوصی در نظر گرفته شده بود، همانند املاکی که پدرش در آن کار کرده

۱ـ Adam Bede
۲ـ Don Quixote
۳ـ Cervantes

بود. برای کسانی که نمی‌توانستند این کتاب‌های سه‌جلدی گران‌قیمت (سه جلد با هم صحافی شده) را بخرند، شبکه‌ای از کتابخانه‌های خصوصی و سودمحور امانت‌دهنده پدید آمده بود. از طریق این خدمات امانت‌دهی بود که بیشتر مردم کتاب‌های منتشر شده را برای خواندن در خانه، اغلب با صدای بلند برای خانواده یا گروهی از دوستان، به دست می‌آوردند.

با گرایش به نوشتن به رمان، الیوت از تعهد خود به علم جدید تاریخ دست نمی‌کشید. او صرفاً آن را در جهتی جدید چرخاند. این رمان چیز مهمی برای کمک به علم گذشته داشت که برای مورخان دسترس‌ناپذیر بود. اگر گذشته و مردمانش دورتر و دورتر می‌شدند، این به آن معنا بود که برای بازگرداندن آن به زمان حال به قدرت‌های تخیلی جدیدی نیاز است. برخی از آن قدرت‌ها توسط مورخان و پژوهشگران جدید اعمال می‌شد، کسانی‌که (برخلاف کازابون خیالی)، تغییرات تاریخی را درک می‌کردند؛ اما گروه دیگری از رمان‌نویسان هم بودند. تا زمانی‌که از پژوهش‌های تاریخی استفاده می‌کردند و از دامِ اندیشیدن همهٔ انسان‌های پرهیز می‌کردند که در همان زمان حضور داشتند، رمان‌نویسان می‌توانستند به خوانندگان بفهمانند که افراد در گذشته واقعاً چقدر متفاوت بوده‌اند.

بنابراین تصادفی نبود که قرن نوزدهم شاهد ابداع رمان تاریخی به عنوان یک ژانر متمایز بود. در بریتانیا، موفق‌ترین متولی، سر والتر اسکات[1] بود که مخاطبانش را با غرابت گذشتهٔ کشورش آشنا کرد، بقایایی که از آن در نقاط دورافتادهٔ اسکاتلند باقی مانده بود. این یکی دیگر از پیامدهای خط‌زمانی پیشروی جدید بود: همه جا به‌طور یکسان حرکت نمی‌کرد. مناطق (به‌ظاهر) عقب‌مانده در نواحی بیرونی امپراتوری، اما همچنین در سرزمین‌هایی پیش‌تر مستعمره‌شده توسط پادشاهان انگلیسی، همانند ولز، ارتفاعات اسکاتلند و بخش‌هایی از ایرلند وجود داشت. با مطالعهٔ آنها، می‌توان نگاهی اجمالی به گذشته داشت، تقریباً همانند یک موزه. این نگاه‌ها به نگرش‌ها، شرایط زندگی و شخصیت و همچنین به زبان مربوط می‌شد. اسکات تاریخِ زبان را مطالعه کرده بود و روشی را برای به دست آوردن اشکال قدیمی‌تر انگلیسی و

۱ـ Sir Walter Scott

گویش غیراستاندارد کامل کرده بود و به خوانندگانش اجازه می‌داد تا گذشته را همچون کشوری خارجی کشف کنند. حرفهٔ اسکات موفقیت بزرگی بود. آشکار شد بازاری برای گذشته وجود دارد.

در جایی‌که تقاضا وجود داشته باشد، افرادی برای پاسخگویی به آن هم وجود خواهند داشت و تقاضا برای همهٔ چیزهای اسکاتلندی آنقدر زیاد بود که اسکات به تنهایی نتوانست آن را برآورده کند. نه تنها رمان‌نویسان، دیگران هم مشتاق به رخنه کردن بودند. به‌ویژه تولیدکنندگان لباس سنتی اسکاتلندی، نمونهٔ دیگری از یک سنت قدیمی پویا شدند که به‌تازگی مد[۱] شده بود. دقیقاً چند سال؟ در واقع، اصلاً قدیمی نبود. در حالی‌که برخی از سنت‌های لباس‌های سنتی در ایرلند وجود داشت، آنها اصلاً در اسکاتلند وجود نداشتند. لباس‌های اسکاتلندی نمونه‌ای از پدیده‌ای شد که مورخان آن را «سنت ابداعی» می‌نامند.[۲۱] (این سنت اختراعی خاص در آمریکا نیز از طریق برادران بروکز[۲] و دیگر مغازه‌دارها محبوبیت پیدا کرد.) سنت‌های اختراعی میل مردم به ریشه‌های تاریخی را برآورده می‌کنند و پیوندهایی با گذشته، حتی داستان‌های تخیلی می‌آفرینند. انسان‌ها همیشه تا حدودی سنت‌های خود را ابداع کرده‌اند، از جمله افلاطون با تاریخچهٔ آتلانتیس؛ اما در دوره‌ای که مردم احساس می‌کردند به سرعت از گذشته دور می‌شوند و با پیشرفت بی‌امان پیش می‌روند، اشتیاق برای آسایش سنت چنان شدید بود که وقتی آن سنت‌ها وجود نداشتند، بازار بزرگی برای ساختن آنها وجود داشت. از ابتدا یا به احتمال زیاد، از تکه‌های سنت‌های دیگر.

زمانی‌که الیوت به رمان تاریخی روی آورد، موفقیت اسکات، خود به گذشته بدل شده بود و جای خود را به رمان‌نویسانی داده بود که الیوت آنها را درجه سوم می‌دانست، تا حدی به این دلیل که آنها فقط از یک روکش تاریخ استفاده می‌کردند، بدون اینکه آن را مطالعه کنند یا با تجربه‌ای از تفاوت تاریخی به خوانندگان خود اطلاعات لازم را ارائه دهند. الیوت می‌خواست به رمان تاریخی واقعی بازگردد که توسط اسکات پیشگام بود؛ اما او همچنین خواهان آن بود رمان‌هایش آگاه از علم جدید گذشته باشند، از جمله تصاویر قانع‌کننده‌تری از

۱ـ En Vogue

۲ـ Brooks Brothers

مردم که توسط محیط‌شان شکل می‌گرفتند و این به آن معناست که رمان باید به معنای فویرباخی تاریخی باشد.

در تعدادی از مقالات تأثیرگذار، برخی از مقالات او در وست‌مینستر ریویو منتشر شده است، الیوت توضیح داد که چگونه می‌خواهد با متعهد بودنش بر احترام گذاشتن به واقعیت تاریخی و مادی محیط‌ها و مردم، در داستان بازتحول بیافریند ـ آنچه رئالیسم نامیده شد. او در مقاله‌ای با عنوان «رمان‌های احمقانهٔ بانوی رمان‌نویس»، تعدادی از رمان‌نویس‌های زن را به استفاده از گفتگوها و روان‌شناسی غیرواقع‌گرایانه و همچنین تمرکز بر طبقات بالای جامعه متهم کرد.[۲۲] بزرگ‌ترین گناه آنها این بود که از گذشته صرفاً به عنوان پس‌زمینه‌ای برای شخصیت‌هایی استفاده می‌کردند که حرف می‌زدند و احساس می‌کردند که معاصرند. نقد الیوت به این رمان‌نویسان محدود نمی‌شد. او همه جا می‌دید رمان‌نویس‌های همکار از شخصیت‌های شابلونی، دیالوگ‌های کلیشه‌ای و توطئه‌های ساختگی استفاده می‌کردند که هم واقعیت و هم تاریخ را نقض می‌کردند. همهٔ اینها باید تغییر می‌کرد. رمان، که از همهٔ انواع داستان‌سرایی منعطف‌تر است، باید در جهان تربیت شود. باید سرشار از اطلاعاتی دربارهٔ مردم و شرایط مادی آنها باشد، نیروهایی که اکنون به عنوان محرک تغییرات تاریخی شناخته می‌شدند.

برای به ارمغان آوردن پژوهش و اندیشهٔ تاریخی به رمان، الیوت به نسل جدیدی از دانشمندان روی آورد که اغلب در آلمان کار می‌کردند و بر احیای سنت‌های عامیانه و شرایط زندگی نه پادشاهان و اشراف، بلکه خدمتکاران، دهقانان و صنعتگران تمرکز داشتند.[۲۳] مردم پست به‌ندرت مورد توجه مورخانی قرار گرفته بودند که بر اعمال پادشاهان و ملکه‌ها و عقاید و آرای قدرتمندان متمرکز شده بودند؛ زیرا تنها به عنوان موجودیت در موقعیتی برای هدایت مسیری از رویدادهای انسانی دیده می‌شدند. اینک مورخان به عاملیت انواع و اقسام مردم از پایین علاقه‌مند شدند. یکی از این پژوهشگران ویلهلم هاینریش ریهل[۱] بود که دهقانان آلمانی را به دقت مورد مطالعه قرار داده بود و به عادات، ابزار، غذا و سایر جنبه‌های زندگی

۱ـ Wilhelm Heinrich Riehl

روزمره‌شان توجه زیادی داشت.[۲۴] این اطلاعاتی بود که رمان‌نویسان به آن نیاز داشتند؛ بنابراین الیوت از یک ریهل انگلیسی خواست تا مسیر رمان انگلیسی را درست تنظیم کند:

> ... رمان‌های اجتماعی ما بر بازنمایی مردم مدعی است که آن‌گونه‌اند و غیرواقعی بودن بازنمایی‌های آنها یک شر بزرگ است... . هنر نزدیک‌ترین چیز به زندگی است. این حالتی از تقویت تجربه و گسترش تماس ما با هم‌نوعان خود ورای مرزهای زندگی شخصی ماست.[۲۵]

این برنامهٔ جدید، از بسیاری جهات، بسط کاری بود که فویرباخ و اشتراوس انجام داده بودند؛ اما حالا برای داستان به کار می‌رفت.

تمام رمان‌های الیوت حداقل در چند دههٔ گذشته رخ می‌دهند؛ اما تنها یک رمان، *رومولا*[۱]، در گذشته‌های دور رخ می‌دهد، یعنی در فلورانس رنسانس. الیوت آن را به قصد بازسازی رمان تاریخی نوشت.[۲۶] *رومولا* درست پس از مرگ لورنزو دی مدیچی[۲] رخ می‌دهد، کسی که برخی از مهم‌ترین هنرمندان و فیلسوفان رنسانس را در دربار خود جمع کرده بود.[۲۷] وقتی *رومولا* شروع می‌شود، دوران اوج فعالیت‌های رنسانس رو به افول است و مورد حملهٔ واعظ و راهب محبوب، گیرولامو ساوونارولا[۳] است که از علاقه به گذشتهٔ بت‌پرستان متنفر است و در پی رهبری یک احیای مسیحیت است. الیوت شخصیت اصلی خود را در این زمینهٔ تاریخی بزرگ‌تر قرار داد، رومولا دبردی[۴]، زن جوانی که به پدر اومانیست خود در کارش کمک می‌کند. دبردی در کار خود ریزبین است و از برخی جهات شخصیتی شبیه به کازابون است، ولو خوش‌خیم‌تر؛ تلاش‌هایش برای گذشته قهرمانانه، اما ناشناخته است.

استفاده از شخصیت‌های ابداع شده برای برجسته‌سازی بازیابی رنسانسی گذشته تنها بخشی از راهبرد الیوت بود. راهبرد دیگر پژوهش خودش بود.

۱ـ Romola
۲ـ Lorenzo de’ Medici
۳ـ Girolamo Savonarola
۴ـ De’ Bardi

او کتاب‌ها و منابع کتابخانه‌ها و بایگانی‌ها را به زبان‌های ایتالیایی، یونانی، فرانسوی و لاتین جستجو کرد و به دنبال اطلاعاتی دربارهٔ اقتصاد قرن پانزدهم، مذهب و جزییات زندگی روزمره، از جمله گویش‌های مختلف بود. او دفترچه‌هایش را – سرشار از ارجاعات، فهرست‌ها، گاه‌شمارها و یادداشت‌ها ـ «معادن سنگ» نامید، اصطلاحی که نشان می‌دهد چقدر در لایه‌های تاریخی می‌کاود که او احساس می‌کرد.[۲۸] ماه‌های پژوهش به سال‌ها تبدیل شد و در طی آن او همچنین از فلورانس دیدن کرد تا خیابان‌ها، ساختمان‌ها و تپه‌های اطراف شهر را دسته اول تجربه کند. لویس نگران شد و از یکی از دوستانش خواست تا از الیوت بخواهد پژوهش‌هایش را متوقف کند و شروع به نوشتن کند. آیا آن دوست می‌توانست شاید به الیوت یادآوری کند که او نه یک دایره‌المعارف، بلکه یک رمان می‌نوشت؟[۲۹] به نوعی، الیوت در گذشته گم شده بود، تقریباً مانند پدر رومولا ـ یا حتی همانند کازابون. آیا او به دنبال کلید رنسانس ایتالیا بود؟

اما برخلاف کازابون و دبردی، الیوت از پسش برمی‌آید. او در نهایت دانش دقیقی را به دست آورد که برای نوشتن یک رمان تاریخی، مطابق با استانداردهای تاریخی جدید، سرشار از صداها، بوها، غذاها، ابزارها و عادات متمایز، لازم بود. رمان‌نویس‌های کوچک‌تر، همانند آنهایی که الیوت از آنها انتقاد می‌کرد، از صحنه‌آرایی و اشیا به لحاظ اقتصادی برای ترسیم صحنه‌ای استفاده می‌کردند که درون آن کنشی را آشکار می‌کردند؛ اما الیوت درک کرد مازاد جزییات، تصوری از واقعیت تاریخی می‌آفریند. (راهبرد از آن زمان از جمله توسط رمان‌نویسان تاریخی همچون هیلاری مانتل[۱] استفاده شده است.)

با وجود موفقیت نسبی رمان، نوشتن *رومولا* فرآیندی نبود که الیوت بخواهد آن را تکرار کند. اگرچه امیدوار به تولید رمانی بود که فویرباخ، ریهل و دیگران بر شرایط مادی تأکید می‌کردند، نتیجهٔ نهایی چیزی نزدیک‌تر به هگل بود: رمانی متحرک با ایده‌هایی که در آن شخصیت‌های مختلف نگرش‌های متفاوتی نسبت به دوران باستان کلاسیک نشان می‌دادند: پژوهشگر پویا

۱ـ Hilary Mantel

(دبردی)، دستیار پژوهشی (روملا) و حریف رادیکال (ساوونارولا). الیوت تصمیم گرفت در آینده به پروژهٔ خود برای نوشتن رمان‌های تاریخی متفاوت برخورد کند. نتیجه شاهکار او بود: *میدل‌مارچ*.

میدل‌مارچ رمانی است دربارهٔ پیشرفت در سطوح مختلف، بالاتر از هر چیز پیشرفت اجتماعی و سیاسی. این در جریان بحث بر سر قانون اصلاحات اول در سال ۱۸۳۲ تنظیم شده است که تغییراتی را در سیستم رأی‌گیری پیشنهاد شد که در آن زمان فقط به حدود ۲/۶ درصد از مردم اجازهٔ رأی می‌داد. قانون اصلاحات امتیاز را گسترش داد تا مالکان کوچک زمین، مغازه‌داران و کشاورزان مستأجر را دربرگیرد و تعداد رأی‌دهندگان واجد شرایط را از حدود ۴۰۰ هزار به ۶۵۰ هزار افزایش داد. در حالی‌که پیش‌تر، زنان به‌واسطهٔ عرف از رأی دادن منع می‌شدند که استثنائات گاه‌به‌گاهی را می‌پذیرفتند، اما اکنون صراحتاً مستثنی شده بودند؛ زیرا قانون اصلاحات، رای‌دهندگان را مرد تعریف می‌کرد، یادآور این نکته است که پیشرفت در یک حوزه، گاهی منجر به پسرفت در حوزه‌ای دیگر می‌شود. (در برخی از بخش‌ها، قانون اصلاحات نیز برخی از رأی‌دهندگان طبقهٔ کارگر را محروم کرد.)

در *میدل‌مارچ*، پیشرفت نه تنها در قالب قانون اصلاحات نخست، بلکه از راه‌های دیگر نیز مورد بحث قرار می‌گیرد، همانند زمانی‌که کار نقشه‌برداری برای ریل‌گذاری راه‌آهن مورد حملهٔ کسانی قرار می‌گیرد که امیدوارند شرکت را از گسترش خطوط ریلی باز دارد. همچنین پیشرفت دوروتیا را برای شرایط بهتر مسکن برای مستاجرانش و اصلاحات بهداشتی و ساخت بیمارستان‌ها براساس آخرین پژوهش‌های علمی نشان داده شده است. در همه جا، این تلاش‌ها در مسیر پیشرفت، افزایش رأی، بهبود شرایط زندگی فقرا، علم و حمل‌ونقل بهتر مسدود و مورد تمسخر قرار می‌گیرند، گاهی اوقات توسط منافع شخصی، گاهی اوقات با نگرش‌های قدیمی. در *میدل‌مارچ*، الیوت به خوانندگان خود ـ با بهره‌مندی از حدود چهل سال آینده‌نگری ـ جامعه‌ای را نشان داد که با پیشرفت و واقعیت کاهش انتظارات در اثر، برخورد ایده‌های دست‌نیافتنی با واقعیت‌های سخت دست‌وپنجه نرم می‌کرد. الیوت پس از قانون اصلاحات دوم در سال ۱۸۶۷، *میدل‌مارچ* را نوشت که با افزودن تقریباً یک میلیون رأی‌دهندهٔ مرد، از جمله بسیاری از مردان طبقهٔ کارگر، تغییرات

اساسی‌تری در این مجموعه به ارمغان آورد، آنچه برای شخصیت‌ها در رمان الیوت تعمق‌ناپذیر بوده است.

تفاوت بین دو لایحهٔ اصلاحات دقیقاً همان چیزی را آفرید که الیوت می‌خواست: یک دیدگاه تاریخی مبتنی بر پیشرفت. در حالی‌که شخصیت‌های او با اصلاحات اولیه و متواضع‌تر دست‌وپنجه نرم می‌کردند، خوانندگان او می‌دانستند لایحهٔ اول در واقع موفق شده است و همچنین جای آن را خواهد گرفت که لایحه‌ای بسیار فراگیرتر بود. این دیدگاه تصور حرکت تاریخی ناگزیر را آفرید که به سمت رهایی گرایش دارد. الیوت با پشت سر گذاشتن مبارزات خود با *رومولا*، رمانی آفرید که تمام تجربیات پیشین او را با رئالیسم و رمان‌های تاریخی به کار می‌گرفت. هدف دیگر جاسازی ایده‌های مختلف دربارهٔ گذشته در موقعیت‌های تاریخی دقیق نبود؛ بلکه نشان دادن عملکردهای تاریخ بود. در *میدل‌مارچ*، الیوت همتای رمان‌نویسی برای آثار مورخان بزرگ نوشت.

به لطف الیوت، رمان تاریخی جای خود را در کنار سایر نهادهای حفاظت تاریخی، مانند موزه‌ها و همچنین آثار تاریخ روایی، در گسترش تاریخ‌گرایی جدید و در دسترس قرار دادن آن برای اقشار وسیع‌تری از مردم گشود. این نیز بخشی از درک جدید از پیشرفت بود: ایده‌ها فقط مختص نخبگان کوچک نبودند؛ بلکه برای خوانندگان گسترده‌تری نیز در نظر گرفته شدند.

ما هنوز در عصر تاریخ‌گرایی زندگی می‌کنیم، دورانی که به رمان‌های تاریخی با تحقیق دقیق (که معمولاً اکنون فهرستی از منابع تاریخی دارند)، موزه‌ها، آثار اصلی و قطعاتی از گذشته و همچنین کتابخانه‌ها و آرشیوها جایزه می‌دهد. از قرن نوزدهم، جهان به سوی آینده با سرعت پیش می‌رود، به این معنی که گذشته بسیار ارزشمندتر شده، دقیقاً به این دلیل که برای همیشه در حال ناپدید شدن رویت شده است. در حالی‌که انسان‌ها در همه جا با بقایایی از گذشته مواجه می‌شدند که برایشان عجیب و درک‌ناپذیر به نظر می‌رسید و آنها را مجبور می‌کرد چیزهایی را احیا و بازسازی کند که از دست رفته بود، اکنون این حس از دست دادن اجتناب‌ناپذیر است. بنابراین ما نهادهای جدیدی برای حفظ، از مکان‌های باستان‌شناسی گرفته تا موزه‌ها و کتابخانه‌ها آفریده‌ایم و به متخصصان حرفه‌ای همانند مورخان و متصدیان آموزش دیده

و همچنین رمان‌نویسان تکیه می‌کنیم تا گذشته را از آستانهٔ از دست دادن دائمی بازگردانیم.

علم جدید گذشته برای ما دانش زیادی از گذشته و تنوع تجربیات بشری به ارمغان آورد، ولو بسیاری از نظریه‌پردازان و دست‌اندرکاران آن در بند ایده‌های نامتوازن در مورد چیزی بودند که به عنوان فرهنگ عالی، یک شاهکار یا نشانهٔ تمدن به حساب می‌آید. این تا حدی به دلیل ایدهٔ پیشرفت این علم بود که منجر به ایده‌های سوگیرانه در مورد کسی شد که رو به جلو بود و کسی که رو به عقب. در نهایت، این علم می‌توانست به مردم بگوید چه چیزی کاویده‌اند؛ اما نمی‌توانست به آنها بگوید که این اشیای کاویده شده چه معنایی دارند و نه اینکه با آنها چه باید کرد. ما دیروارده‌ها باید خودمان بفهمیم.

فصل چهاردهم

یک موج ژاپنی با طوفان جهان را فرامی‌گیرد



کاتسوشیکا هوکوسای[۱]، چاپ رنگی، *موج بزرگ کاناگاوا*[۲]، ۱۸۲۵ـ۳۸.

(موسسه هنر شیکاگو)

۱ـ Katsushika Hokusai

۲ـ The Great Wave off Kanagawa

موج عظیمی چون کوهی برمی‌خیزد و بر قایق‌های باریک و پاروزنان نومیدشان فرومی‌نشیند و آماده است تا با نیرویی وحشیانه بر آنها کوبیده شود. موج سترگ است، آسمان را با دیواری از آب پر می‌کند و به‌طرز خطرناکی زنده است، شاخک‌هایش از کف سفید را بسط می‌دهد و تهدیدآمیز به سوی پاروزنان می‌پاشد. این انسان‌های شکننده تنها کسانی نیستند که در خطرند. موج چنان طاقت‌فرسا است که حتی کوه فوجی[۱] را نیز کوتوله می‌سازد، کوهی که با ترس و لرز در دوردست برمی‌خیزد، کلاه پوشیده از برفش نامنطبق با تشنج سفید خشمگینانه، آمادهٔ بلعیدن آن است. موج به همه چیز یورش می‌برد: قایق‌ها، پاروزنان، کوهستان و حتی آسمان.

جهان را نیز با طوفان فرامی‌گیرد. این بنای آفریده شده توسط هنرمند ژاپنی، کاتسوشیکا هوکوسای در دههٔ ۱۸۳۰، به یکی از شناخته‌شده‌ترین نمادها در جهان تبدیل شده است. داستان پشت موج چیست و چگونه بالاتر از همه تصاویر دیگر قرار گرفت؟

مردم زادگاه آن را *ukiyo* یا «جهان شناور» می‌نامیدند که هیچ ربطی به آب، امواج یا آسمان نداشت؛ اما منطقهٔ سرگرمی ادو[۲] (توکیو امروزی) را توصیف می‌کرد، جایی‌که هنر و میل در هم آمیخته می‌شدند تا لذت‌های بدیع اما زودگذر را برای کسانی بیافرینند که بضاعت آنها را داشتند. بازیگران مردی که نقش‌های زنانه و مردانه را بازی می‌کردند، از ژست‌ها و وانمودهای سبک‌واری استفاده می‌کردند که لباس‌های به‌زیبایی برش‌خورده‌شان، خط مقدم مد، برای حداکثر تأثیر را به نمایش می‌گذاشتند. خود نمایشنامه‌ها حول محور عشق می‌چرخیدند، معروف‌ترین آنها، *خودکشی‌های عشق آمیجیما*[۳]، اثر چیکاماتسو مونزامون[۴]، عشق ژرف و ناممکن دو عاشق فلک‌زده را تکریم می‌کند. مانند بسیاری در جهان شناور، بازیگران کابوکی[۵] با لذت جنسی همراه بودند، همراه با گیشاها[۶] که هنرهای موسیقی، سکس و رقص را درهم

۱ـ Fuji

۲ـ Edo

۳ـ The Love Suicides of Amijima

۴ـ Chikamatsu Monzaemon

۵ـ Kabuki

۶ـ Geisha

می‌آمیختند. جهان شناور همچنین سرگرمی‌های رزمی از جمله کشتی سومو[۱]، ورزش مورد علاقهٔ تماشاگران در میان طبقهٔ نظامی یا سامورایی‌ها را فراهم می‌کرد.

متخصصان *ukiyo* همچنین شکل هنری متمایزی را تکامل دادند: چاپ روی چوب. چاپ شگردی قدیمی بود که از چین سرچشمه گرفته بود؛ اما هنرمندان ژاپنی فعال در جهان شناور، شگرد استفاده از چاپ چوبی برای تصاویر چند رنگ را کامل کردند. برای هر رنگ، یک بلوک جداگانه باید حکاکی می‌شد و روی تصویر تنظیم می‌شد تا بلوک‌های مختلف روی هم چاپ شوند.[۱]

نتیجه، نوع آشکارا جدیدی از تصویر بود، تصویری که کاملاً با ایده‌آل‌های زیبایی‌شناختی نقاشی سنتی ژاپنی متفاوت بود که با آبرنگ یا جوهر انجام می‌شد. نقاشان متعلق به مکاتب مختلف تصاویری از مردم و مناظر با ظرافت درخشان آفریده بودند و اغلب از خطوط نرم آبرنگ برای آفرینش جلوه‌ای مبهم و مه‌آلود استفاده می‌کردند که شاید با چند خط ظریف کشیده شده با جوهر سیاه در تضاد باشد. سایه‌های آبرنگ می‌توانند به یکدیگر سرازیر شوند و یک رنگ را به رنگ دیگری تبدیل کنند، در حالی‌که بیشتر صفحه را سفید رها می‌کردند. نقاشان با اشارات ظریف کار می‌کردند، اندک برگ‌های علف که نمایانگر چمنزاری بزرگ‌تر است، کوهی با طرحوارهٔ کم‌رنگ از یک رشتهٔ کامل و پیکره‌های انسانی که با حالت مشخصی نشان داده می‌شوند. *وابی*[۲] اصطلاحی بود که برای توصیف زیبایی ناقص سادگی استفاده می‌شد. *سابی*[۳]، پتینهٔ مالیخولیایی سِن و *یوگن*[۴]، رمز و راز و عمق.[۲] یکی از این مکاتب، مکتب کانو، همچون حکم خود پذیرفته می‌شود «یک قلم‌مو بدون تغییر برای هزار نسل».[۳] ول نه کانو و نه هیچ مکتب دیگری ثابت ماندند، آشکار بود که همهٔ آنها به آثار قدیمی احترام می‌گذاشتند، هنر خود را با تقلید از این نقاشی‌ها آموختند و به آرمان‌های زیبایی‌شناختی تجسم یافته در آنها نزدیک می‌ماندند.

۱ـ Sumo
۲ـ Wabi
۳ـ Sabi
۴ـ Yugen

چاپ‌های چند رنگ جدید نمی‌توانستند متفاوت‌تر از این باشند. به‌جای سایه‌های مه‌آلود آبرنگ، آنها به یک دوجین رنگ در هر تصویر محدود می‌شدند که باید آشکارا مشخص می‌شد. به‌جای ژرفای اسرارآمیز، این چاپ‌ها سطوح صاف و رنگارنگ را نشان می‌دادند. به‌جای آرامش ساده، آنها در اشکال واضحِ و اغلب نامتقارن برتری داشتند و به‌جای احترام به استادان قدیمی، چیز کاملاً جدیدی را پیشنهاد کردند.



مطالعه‌ای از نقاشی مو چی[1]، نقاش بودایی چینی چان (ذن) از سلسلهٔ سونگ (۱۲۷۹ـ۹۶۰). این مطالعه قرن‌ها بعد، در سال ۱۶۷۰، توسط نقاش کانو، تانیو[2] (۷۴ـ۱۶۰۲) انجام شد. (موزه هنر متروپولیتن، نیویورک)

ولو این چاپ‌ها هنر والا قلمداد نمی‌شدند، برای جهان شناور بی‌عیب بودند، چنانچه زین پس به نام آن نامیده شدند: *ukiyo-e* یا «تصاویر جهان شناور». در ابتدا از آنها برای تبلیغ تئاترهای کابوکی و به‌زودی نهادهای دیگر نیز استفاده شد. کتابچه‌های تک‌رنگ ارزان به عنوان کتاب‌های راهنما برای منطقهٔ سرگرمی به کار گرفته می‌شدند و به بازدیدکنندگان این امکان را می‌دادند که در هزارتوهای لذت آن جهت‌یابی کنند؛ اما این چاپ‌های چند رنگ بود که ماهیت آن را بیان می‌کرد. خطوط نامعمول آنها می‌توانست ژست‌های خیره‌کننده‌ای را به تصویر بکشد که بازیگران کابوکی در نظر گرفته‌اند، افتادن آستین، ظرافت یک ژست یا جسارت یک حرکت رقص را به تصویر می‌کشد. رنگ‌های زنده، چشم مشتریان بالقوه یا تحسین‌کنندگان یک بازیگر یا گیشای

۱ـ Mu Qi
۲ـ Tan'yu

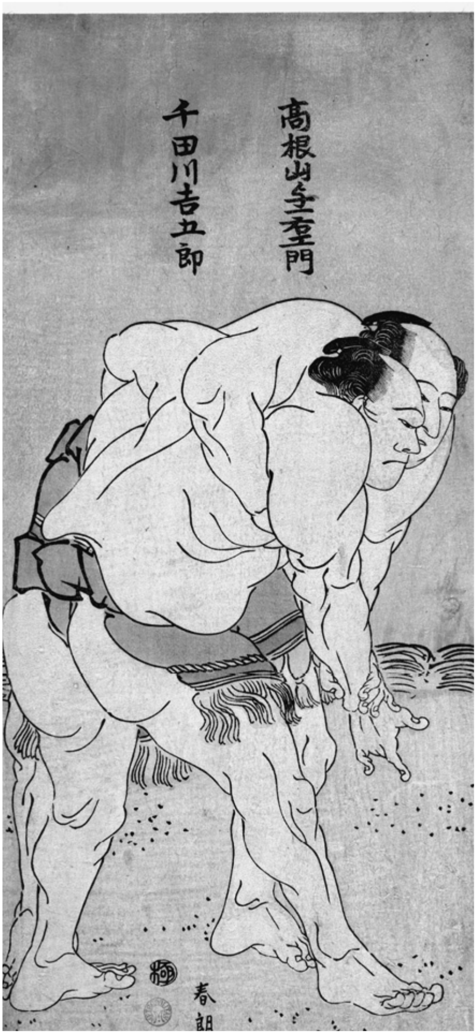
خاص را به خود جلب می‌کرد. حتی کشتی‌گیران سومو به‌دلیل وزن زیادشان کمتر تهدیدآمیز به نظر می‌رسیدند تا رفتار خشن‌شان.[۴] بهترین در میان همهٔ آنها، چاپ‌های تکرارپذیر بودند که به این معنی بود که می‌توانستند مخاطبان زیادی را جذب کنند.



تصویری از یک خانم حرفه‌ای توسط هنرمند *ukiyo_e* (چاپ چند رنگ) کیتاگاوا اوتامارو[۱] (۱۸۰۶ـ ۱۷۵۳؟).

(موزه ملی توکیو. عکس: JEAN_PIERRE DALBÉRA)

۱ـ Kitagawa Utamaro



کاتسوشیکا هوکوسای، *ukiyo-e* (چاپ چند رنگ) از کشتی‌گیران سومو تاکانیاما یوچیمون[1] و سنداگاوا کیچیگورو[2]. (موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک)

۱ـ Takaneyama Yoichiemon
۲ـ Sendagawa Kichigorō

تنها ثروتمندان می‌توانستند از محلهٔ تفریحی دیدن کنند که از طریق دروازهٔ واحدی دردسترس بود که هم واردشوندگان را کنترل می‌کرد و هم به خروج اجازه می‌داد. نیازی به گفتن نیست که محلهٔ لذت برای کسانی خوشایندی به‌غایت کمتری داشت، کسانی‌که مجبور به کار در آن بودند: بسیاری از آنها، به‌ویژه زنان، در نوجوانی توسط والدین خود فروخته شده بودند و به مدت ده سال در مقام خدمتکار قراردادی کار می‌کردند. شرایط کاری اغلب سخت آنها از دیده‌ها پنهان نگه داشته می‌شد و مشتریان به دانستن آنها اهمیتی نمی‌دادند. واقعیت با اتمسفر زرق‌وبرقی پوشانده می‌شد که با چاپ‌های زنده تلالو می‌یافتند. چاپ‌ها به بسیاری از کسانی اجازه می‌داد که توانایی پرداخت هزینهٔ ورود را نداشتند تا نگاهی اجمالی به بازیگران مشهور، گیشاها و کشتی‌گیران سومو بیندازند، کسانی‌که تصاویرشان مانند پست‌های اینستاگرام امروز منتشر می‌شد.

در نوجوانی نزد یک هنرمند *ukiyo-e* شاگرد شد.[۵] تصاویر اولیهٔ او از بازیگران کابوکی و گیشاها بود و همچنین نمونه‌هایی از هنر اروتیک آفرید. او که به بازتولید این موضوعات آشنا بسنده نمی‌کرد، شروع به تصویرسازی کتاب‌های مکتوب کرد. همکاری با نویسندگان، او را از جهان شناور دور ساخت و به وی اجازه داد تا با موضوعات مختلف، از جمله صحنه‌های زندگی روزمره ـ و مناظر، نه رشته‌ای که به‌طور سنتی با این هنر مرتبط است ـ را بیازماید.

هوکوسای بداقبالی ظاهری برای زاده‌شدن درست پس از *ukiyo-e* داشت که در اواخر قرن هجدهم به اوج کیفیت و محبوبیت خود رسید.[۶] علی‌رغم ورود دیرهنگام هوکوسای یا شاید به همین دلیل، او طیف وسیعی از تصاویر، تطبیق‌پذیری خوبی به دست آورد. در پنجاه سالگی، توانست حدود سی سال در مقام یک هنرمند چاپ تکریم شود و کاتالوگ چاپی از آثارش را سفارش دهند تا توسط دانشجویان هنر و مجموعه‌دارانی مورد استفاده قرار گیرد که توانایی خرید نسخه‌های اصلی را نداشتند. (علاوه‌بر این، نقاشی‌های ژاپنی در دسترس‌تر بودند؛ چرا که فناوری چاپ امکان تکثیر و صحافی آنها در کتاب‌ها را فراهم می‌کرد. در حالی‌که آثار اصلی همیشه روی طومارها نقاشی می‌شدند که به دلایل حفظ باید به دیوار آویزان می‌شدند و به‌طور دوره‌ای ذخیره می‌شدند.)[۷]

هوکوسای در سن هفتاد سالگی تصمیم گرفت تا پروژهٔ بلندپروازانه جدیدی را آغاز کند. آن را در پایان یک رمان محبوب در سال ۱۸۳۰ تبلیغ کرد و اعلام کرد ۳۶ منظره از کوه فوجی ارائه خواهد داد.[۸] در انتخاب این موضوع، هوکوسای می‌دانست برای تولید یک اثر پرفروش تلاش می‌کند؛ چراکه این کوه بن‌مایه‌ای، مکرر نقاشی‌شده بود و نیابتی بر خود ژاپن بوده است.

موج بزرگ به معروف‌ترین تصویر مجموعه‌ای تبدیل شد؛ اما کل مجموعه دستاوردی باشکوه بود. هوکوسای طرح رنگی خود را آفرید (که شامل رنگدانهٔ وارداتی به نام آبی پروسی بود) و راه‌های مبتکرانه‌تری برای نمایش کوه فوجی یافت: گاهی اوقات تقریباً پنهان است، گویی به بیننده این جرأت را می‌دهد تا پیدایش کند؛ در حالی‌که در زمان‌های دیگر با گستاخی بر تصویر تسلط می‌یابد.[۹] تمرکز روی این تک شی به هوکوسای اجازه داد تا تطبیق‌پذیری خود را در پنجاه سال گذشته به نمایش بگذارد. او نتوانست چاپ رنگی را احیا کند یا آن را به شکل هنری بسیار مورد احترامی تبدیل کند؛ اما موفق شد نشان دهد حتی در حال حاضر، در نیمهٔ نخست قرن نوزدهم، چاپ رنگی می‌تواند در دستان یک صنعتگر و هنرمند ماهر برای جلوه‌ای خیره‌کننده استفاده شود.

سی و شش چشم‌انداز از کوه فوجی[۱] هوکوسای از کوه فوجی هم در تاریخ چاپ رنگی و هم در حرفهٔ خود او دیر شکوفا شد. او با نگاهی به گذشتهٔ زندگی خود، تلاشش برای کمال را مشخص کرد:

> از شش سالگی تمایل زیادی به نسخه‌برداری از شکل اشیا داشتم و از حدود پنجاه سالگی تصاویرم اغلب منتشر شده است؛ اما تا هفتاد سالگی، هیچ‌چیزی نکشیدم که ارزش توجه داشته باشد. در ۷۳ سالگی تا حدودی توانستم رشد گیاهان و درختان و ساختار پرندگان، حیوانات، حشرات و ماهی‌ها را درک کنم؛ بنابراین وقتی به هشتاد سالگی رسیدم، امیدوارم پیشرفت روزافزونی داشته باشم و در نود سالگی به اصول زیربنایی اشیا بیشتر بنگرم تا در صد سالگی به مقام الهی در هنر خود دست یافته باشم و در ۱۱۰ سالگی، هر نقطه و هر ضربه‌ای گویی زنده خواهد بود.[۱۰]

۱ـ Thirty_Six Views of Mount Fuji

زندگی طولانی و پربار هوکوسای، مشخص شد پایان یک دوره را رقم زد. او در سال ۱۸۴۹ در ۸۸ سالگی درگذشت، درست پیش از اینکه خودادراکی ژاپن به‌شدت از بیرون به چالش کشیده شود.

***

ژاپن مجمع‌الجزایر است؛ اما این به آن معنا نیست که همواره منزوی بوده است. این کشور جداافتاده از کره و چین، تنها به‌واسطهٔ تنگه‌ای باریک، از طریق مأموریت‌های امپراتوری خود به سرزمین اصلی، بخشی از سینوسفِر[۱] بود، در حالی‌که مجموعه‌ای از جزایر در جنوب ارتباطی با تایوان و فیلیپین ایجاد کردند. جغرافیای ژاپن هر دو را مجاز می‌دانست: انزوای نسبی و تبادل با همسایگان.

به این شبکهٔ دیربنیاد از ارتباطات فرهنگی، شبکهٔ جدیدی افزود، به هنگامی‌که یک لنج چینی با خدمهٔ چینی بر عرشه و سه نفر تاجر پرتغالی، از مسیر منحرف شد و در سال ۱۵۴۳، در جزیره تانگاشیما[۲] فرود آمد.[۱۱] این برخورد سرنوشت‌سازی بود. پرتغالی‌ها سلاح گرم آورده بودند که خیلی زود توسط جنگ‌سالاران ژاپنی به همراه مسیحیت، با اشتیاق مورد استفاده قرار گرفت. همچنین باعث شد پادشاه پرتغال فرصت جدیدی احساس کند. با استفاده از گوآ، در شبه‌قارهٔ جنوبی آسیا، همچون یک پایگاه، پرتغالی‌ها کشتی‌های بیشتری به سوی ژاپن روانه کردند؛ حتی اگر از آنها استقبالی نشد. اما پرتغالی‌ها در بهره‌برداری از درگیری‌های داخلی بهبود یافته بودند و می‌توانستند از شکاف‌های میان ژاپن و چین و همچنین تقسیمات درون ژاپنی بهره ببرند تا موقعیت تجاری خود را امن سازند. (زمانی‌که تنها چند سال بعد، لوئیس دکاموئش در گوآ، از کشتی پیاده شد، ژاپن بخشی از شبکهٔ تجاری پرتغال شده بود.)

تجربهٔ ژاپن با پرتغال و دیگر قدرت‌های غربی قطعاً در هم آمیخته بود؛ اما یک جنگ داخلی در شرف وقوع، عجالتاً در حال حاضر، به لطف این متجاوزان،

۱ـ Sinosphere حوزهٔ فرهنگی شرق آسیا
۲ـ Tanegashima

این درهم آمیختگی را به جا گذاشت. دورهٔ رضایت منفعلانه زیاد طول نکشید. جنگ داخلی در نظم نظامی فئودال جدیدی حل شد که توسط یک امپراتور اداره می‌شد. با این حال قدرت واقعی در دست قبیله‌هایی بود که در واقع کشور را اداره می‌کردند، کسانی‌که اکنون می‌توانستند توجه خود را به کشتی‌هایی معطوف کنند که تعداد بیشتری از آنها به سواحل می‌رسیدند و کالاهای خود را به زور به مردم تحمیل می‌کردند. حکمرانان جدید تصمیم گرفتند در معرض قرارگیری ژاپن برای امپراتوری‌های تجارت خارجی را به حداقل برسانند. روابط موجود، از جمله با پرتغالی‌ها، به‌شدت تنظیم‌گری شد و مبلغان خارجی اخراج شدند. مسیحیت قدغن بود و مسیحیان مظنون کشته شدند. در سال ۱۶۲۱، ژاپنی‌ها از سفر به خارج از کشور یا سوار شدن بر کشتی‌های خارجی فاقد مجوز خاص منع شدند. تا سال ۱۶۳۵، فقط کشتی‌های چین و کره مجاز به لنگر انداختن و فرستادن مردم به خشکی بودند، با یک استثنای دیگر: هلندی‌ها، کسانی‌که شرکت بازرگانی خود را به نام VOC (به هلندی، خلاصه‌ای برای United East_Indian Company یا شرکت هندی شرقی متحد) ایجاد کرده بود، اجازه یافتند تا یک شهرک تجاری در جزیرهٔ دشیما[۱] در خلیج ناگازاکی[۲] حفظ کنند.[۱۲]

برای دویست سال بعد، دشیما ارتباط اصلی ژاپن با غرب بود. از طریق دشیما، ژاپن رویدادهای خارج از کشور را پیگیری می‌کرد، حتی زمانی‌که ملوانان هلندی و افسران VOC اطلاعاتی دربارهٔ ژاپن به مخاطبان خانگی خود در اروپا ارائه می‌دادند. دشیما همچنین منبع جذابی برای ژاپنی‌ها بود، حتی اگر ـ یا به دلیل ـ دسترسی به سکونتگاه کوچک هلندی به شدت کنترل شده و بسیار محدود بود.[۱۳] یکی از راه‌هایی که دشیما را در دیگر نقاط ژاپن شناخته شده می‌ساخت، از طریق چاپ‌های رنگی، معروف به *ناگازاکی* بود که گزارش‌های سبک‌پردازی شده‌ای از زندگی در این قلمروی محصور هلندی را ارائه می‌کرد.[۱۴] این چاپ‌های از اروپایی‌ها، یکی از دلایلی بود که چاپگران به نقاشی غربی، از جمله شگرد پرسپکتیو مرکزی علاقه‌مند شدند.

هوکوسای در میان آنها بود. یکی از شاگردان او به استفاده از شگرد ژاپنی

۱ـ Deshima

۲ـ Nagasaki

چاپ چند رنگ در نقاشی‌های سبک غربی اشاره کرده بود. هوکوسای که از شاگردانش عقب نمانده بود، خودش این شگرد را آزمود. از ۳۶ نمای او از کوه فوجی، برخی در حول یک نقطهٔ ناپدیدشدن مرکزی ساخته شده‌اند، در حالی‌که برخی دیگر از نقاشی سنتی چینی الگوبرداری شده‌اند و به بینندگان اجازه می‌دهد این دو سنت را در کنار یکدیگر مقایسه کنند.



تصویر مرد هلندی در دشیما، پست تجاری هلند در نزدیکی ناگازاکی، توسط یک هنرمند چاپ چند رنگ ژاپنی. عنوان ژاپنی این مرد را «کاپیتان» معرفی می‌کند. چاپ‌های چند رنگ به سبک ژاپنی از ملوانان خارجی، عمدتاً هلندی و چینی، به نام ناگازاکی معروف شد. (RIJSKMUSEUM آمستردام)

در حالی‌که هوکوسای برخی از تأثیرات غربی را از طریق دشیما جذب کرد، اسکان هلندی‌ها نیز راهی بود که غرب با چاپ‌های چند رنگ ژاپنی آشنا شود. هلندی‌ها برخی از این تصاویر را به دست آوردند و احتمالاً برخی دیگر را نیز برای فروش در غرب سفارش دادند. *۳۶ منظره از کوه فوجی* هوکوسای شاید از جمله آثاری باشد که برای نخستین بار از این طریق به غرب سفر کرده باشد.

دشیما به عنوان تنها شهرک تجاری اروپایی در ژاپن، وضعیت خود را به مدت دویست سال حفظ کرد که گهگاه توسط نیروی دریایی بریتانیا به چالش کشیده شد؛ اما در نهایت، نه امپراتوری بریتانیا بود و نه هیچ یک از کشورهای اروپایی با جاه‌طلبی‌های امپریالیستی که ژاپن را مجبور به گسترش حقوق تجاری کردند. این کشور آمریکا بود.

متیو پری[۱] همیشه یک نوگرا بوده است. در بیشتر دوران کاری خود، این انگیزه به سمت نیروی دریایی ایالات متحده بود، جایی‌که او با نظارت بر ساخت دومین کشتی بخار کشور، USS *Fulton*، به عنوان «پدر نیروی دریایی بخار» افسانه‌ای شد. (او همچنین برنامهٔ درسی آکادمی نیروی دریایی ایالات متحده را مدرن کرد.) در جنگ ایالات متحده و مکزیک، او کارآمدی این نیروی دریایی مدرن را آزمود و فرماندهی حمله و تصرف تاباسکو[۲] در جنوب مکزیک را بر عهده گرفت.

پس از پایان جنگ، پری نگاهش را معطوف به اهداف خود ساخت. در سال ۱۸۵۲، او هدفی از رئیس‌جمهور فیلمور[۳] دریافت کرد: وادار کردن ژاپن به گشودن روابط تجاری با ایالات متحده از طریق آنچه به عنوان دیپلماسی ناوچه‌های توپدار شناخته می‌شود. او ناو بخار خود را به ماکائو، شهرک اصلی پرتغالی‌ها و از آنجا به جزیرهٔ جنوبی اوکیناوا[۴] هدایت کرد، جایی‌که در سال ۱۸۵۳ واردش شد. پس از پایه‌ریزی پایگاهی در آنجا، به خلیج ادو، در منظرهٔ کامل پایتخت، راند و قدرت شلیک خود را در یک ابراز و تظاهر به رخ کشید.

۱ـ Matthew Perry
۲ـ Tabasco
۳ـ Fillmore
۴ـ Okinawa

مدت کوتاهی پس از آن، به او اجازهٔ فرود داده شد. در سال ۱۸۵۴، او با نه کشتی بازگشت و در کاناگاوا[۱]، درست در جنوب ادو (جاییکه موج بزرگ هوکوسای در آن قرار دارد) به ساحل نشست. پیمانی که پری بر ژاپن تحمیل کرد، به نام پیمان کاناگاوا، عملاً به کنترل ژاپن بر روابط تجاری خود پایان داد و حقوق تجاری آمریکا را در دو بندر پایه‌ریزی کرد.

اگر تا پیش از سال ۱۸۵۴ تجارت میان ژاپن و غرب تنها یک قطره بود، اکنون به یک سیل تبدیل شده بود. انواع کالاها از این دو بندر عبور می‌کردند و علاقهٔ غربی‌ها به محصولات ژاپنی را برآورده می‌کردند، چاپ‌های چندرنگ در میان آنها برجسته بود. طرح‌های ظریف، رنگ‌های چشمگیر و بن‌مایه‌های متمایز آنها در نگاه غربی معمولاً ژاپنی به نظر می‌رسید. چاپ‌ها بخشی از یک جریان زودگذر مشهور به *ژاپنی‌سازی*[۲] بودند، شیفتگی به همه چیز ژاپنی، با نمونه‌ای معمولی از *سی و شش منظره هوکوسای از کوه فوجی*. اهمیتی نداشت که *ukiyo-e* اصلاً نمایندهٔ نقاشی سنتی ژاپنی نبود؛ بلکه شکل هنری بسیار جدیدتر، تجاری و محبوب‌تر بود. اهمیتی نداشت در دست هنرمندانی مانند هوکوسای، هنرمندان چاپ چند رنگ در واقع برخی از شگردهای غرب را به کار گرفته بودند. تنها آنچه اهمیت داشت، این بود که سریال به‌راحتی تکرارپذیر بود، به همین دلیل بود که این تصاویر، بالاتر از همه، *موج بزرگ کاناگاوا* بود، چنانچه عنوانی کاملش را دارد، به تصویری تبدیل شد که بیش از هر چیز دیگری، ژاپن را به جهانی بازنمایی می‌کرد که اتفاقاً با پیمان کاناگاوا بازسازی شده است.

***

اگر تأثیر معاهدهٔ پری بر هنر غربی مهم بود، تأثیر آن بر ژاپن بی‌نهایت بیشتر بود «همچون شره کردن بطری شامپاین بود که به‌تازگی چوب پنبه‌اش را بیرون کشیده بودند».[۱۵] شخصی که این سطور را نوشت، ارنست فنولوسا[۳] بود و از موقعیت بسیار خوبی برای شناخت برخوردار بود. با وجود اینکه او در

۱- Kanagawa

۲- *Japonaiserie*

۳- Ernest Fenollosa

امضای پیمان کاناگاوا شرکت نکرده بود، یکی از آمریکایی‌هایی بود که ژاپن را متحول ساخت. فنولوسا عامل کف بطری شامپاین نبود؛ اما برای مهمانی آنجا حاضر بود.

این مهمانی برای همه نبود و فنولوسا از آن با خبر بود. دیپلماسی ناوچه‌های توپ‌دار پری ضعف دولت نظامی قدیمی را با سلسله‌مراتب سخت‌گیرانه، ناکارآمدی و نابرابری‌هایش نشان داده بود. محدودسازی تماس با افراد خارجی شاید کمترین نقص آن بود. پس از فروپاشی آن رژیم، حکمرانان جدید ژاپن دریافتند که کشور نیاز به مدرن‌شدن دارد.[۱۶] آنها از خارجی‌ها دعوت کردند تا هر آنچه را به آنها بیاموزند که در مورد غرب می‌دانستند، فنولوسا در میان آنها بود. او خیلی بیشتر از چیزی در آنجا ماند که انتظار می‌رفت و ناتوان از درک عواقبش بود.

فنولوسا زاده از پدری مهاجر در سیلم[۱]، که در آن زمان شهری بندری باتجربه و دنیادیده در شمال بوستون[۲] بود، به هاروارد[۳] رفته بود، جایی‌که براساس برخی از متفکران مترقی جدید ظاهر شده در مدار جورج الیوت، از جمله چارلز داروین، هربرت اسپنسر و جی. دبلیو. اف. هگل آموزش دید.[۱۷] اینها شخصیت‌هایی بودند که ژاپن اکنون می‌خواست دربارهٔ آنها بداند. برای تسهیل این انتقال دانش، امپراتور ژاپن دانشگاه جدیدی بنا نهاد و از فنولوسای جوان برای تدریس در آنجا دعوت کرد. فنولوسا اخیراً با الیزابت گادهیو میلت[۴] ازدواج کرده بود و این زوج تصمیم گرفتند به ژاپن نقل‌مکان کنند.

با وجود اینکه فنولوسا برای آموزش جدیدترین تفکرات مدرن در ژاپن بود، علاقهٔ واقعیش هنر بود. دخترش برندا[۵]، زاده در توکیو، یادآور خانواده آنها شد:

> خانهٔ ما گهگاه پر از اشیای هنری می‌شد: صفحاتی از ورق‌های طلا که روی آنها با رنگ‌های درخشان صحنه‌هایی از زندگی ژاپنی‌ها،

۱ـ Salem
۲ـ Boston
۳ـ Harvard
۴ـ Elizabeth Goodhue Millett
۵ـ Brenda

پرندگان و مناظر نقاشی شده بود. کاکمونوها[۱] در قاب‌های پارچه‌ای گران‌قیمت خود، چاپ‌هایی از جنس قالب چوبی متعلق به بسیاری از هنرمندان مشهور؛ منقل‌های برنزی که ژاپنی‌ها در آن زغال می‌سوزانند و بر تشک‌های پشتی‌دار قرار گرفته روی آنها می‌نشستند و دست‌های خود را گرم می‌کردند. گلدان‌ها و شمعدان‌های برنزی؛ زنگ‌های برنزی از لعاب؛ دستگاه‌های بخور برنجی و نقره‌ای، سینی‌ها و جعبه‌های لباس حجره‌حجره، مفرغ‌های لاکی نفیس و تنوع بی‌نهایت ظروف چینی. چقدر فوق‌العاده بودند و من با نگاه کردن به هر شی جدید پس از ورودشان مفتخر می‌شدم! و آنها به‌طور مرموزی ناپدید شدند، تنها برای در پی آنها بودن توسط دیگری، تا زمانی که این دومی نیز راه اولی را رفت.[۱۸]

فنولوسا در حال غوطه‌ور شدن در تاریخ ژاپن بود و خانهٔ خود را به موزه‌ای خصوصی، شامل چاپ‌های چوبی بود بدل کرده بود. پیش از نقل‌مکان به ژاپن، او در مدرسهٔ مرتبط با موزهٔ معتبر هنرهای زیبا در بوستون تحصیل کرده بود. در ژاپن، خود را با یک سنت عمیق و پیچیدهٔ هنری روبه‌رو ساخت که اطلاعات کمی دربارهٔ آن داشت. تصمیم گرفت تا آنجا که شاید در موردش بیاموزد. ابتدا، با معلمان مختلف، تاریخ هنر ژاپن را مطالعه کرد؛ اما متوجه شد برای درک آن، باید منبع چینی آن را نیز درک کند. ناراضی از مطالعهٔ آکادمیک هر دو سنت، دروس طراحی جوهر را فراگرفت و در مقام یک نقاش، مهارت‌های قابل‌توجهی به‌دست آورد. بعدها، او همان رویکرد ترکیب مطالعهٔ تاریخی با آموزش عملی را در تئاتر بسیار شیک نو (عموزادهٔ شیک‌تر و درباری کابوکی) اتخاذ کرد و به سطحی تقریباً حرفه‌ای رسید. او را به‌عنوان آن خارجی ستودند که این هنر دشوار را بهتر از همهٔ هنرمندان پیش از خود آموخته بود.[۱۹]

علاقهٔ فنولوسا به تاریخ ژاپن، او را به عنوان شخصیت عجیب و غریب بدنامی شد: یک باستان‌شناس.[۲۰] دیپلماسی ناوچه‌های توپ‌دار پری، ژاپن را به سمت بی‌ارزش کردن هنرهای سنتی خود سوق داده بود، هنرهایی که به اندازهٔ دولت نظامی و انزوای خودخواستهٔ دوران قبل، منسوخ شده بود. فنولوسا

۱ـ Kakemonos

که خود محصول این حرکت به سمت مدرن‌سازی به سبک غربی بود، با این وجود جستجوی اشیای نادیده گرفته یا قل و زنجیر شده از گذشته‌های دور به امید بازتاباندن نور بر آنها را آغاز کرد.

در تابستان ۱۸۸۴، فنولوسا با مجوز از دولت مرکزی به معبد بزرگ هوریوجی[۱] سفر کرد تا از راهبان بخواهد زیارتگاه‌های خود را باز کنند تا به او اجازه دهند مجسمه‌های آنها را بازرسی کند.[۲۱] این کاری نبود که راهبان از انجامش راضی باشند؛ زیرا آن را چیزی نزدیک توهین به مقدسات قلمداد می‌کردند؛ اما فنولوسا، مسلح به نامه‌های او پافشاری می‌کرد:

> سرانجام ما پیروز شدیم و هرگز احساسات‌مان را فراموش نخواهم کرد، آنگاه که کلیدی به‌کار نرفته برای مدت‌های مدید، در قفل زنگ‌زده تلق و تلوق می‌کند. درون زیارتگاه توده‌ای برافراشته ظاهر شد که در نوارهای پارچه‌ای نخی پیچیده شده بود و گرد و غبار اعصار روی آن را جمع کرده بود. باز کردن محتویات آن کار سبکی نبود، حدود ۴۵۰ متر پارچۀ استفاده شده و چشم‌ها و سوراخ‌های بینی ما در خطر خفگی از گرد و غبار تند بود؛ اما سرانجام چین‌های نهایی پوشش‌ها کنار زده می‌شود و این مجسمۀ شگفت‌انگیز، بی‌نظیر در جهان، برای نخستین بار پس از قرن‌ها به چشم انسان ظاهر شد. کمی بلندتر از مدل زنده بود؛ اما در پشت توخالی بود، با دقت بیشتری از چوب سختی تراشیده شده بود که با تذهیب‌کاری پوشانده شده بود و اکنون با قهوه‌ای زرد برنزی، رنگ شده است. سر با تاج فوق‌العاده‌ای از برنز زراندود کره‌ای مشبک تزیین شده بود که از آن ناودان‌های بلند همان مواد آذین‌شده با جواهرات آویزان بود؛ اما این شگفتی‌های زیبایی‌شناختی این اثر بود که ما را بیشتر جذب کرد.[۲۲]

حس کشف فنولوسا، در حالی فریبنده است که او به تمجید از مجسمه، خطوط و تناسبات آن، ژست آن و لبخند سر ادامه می‌دهد. در همان صفحات،

۱- Horyuji

او آن را با بهترین هنر یونانی و همچنین با *مونالیزای*[۱] لئوناردو داوینچی، مجسمه‌های گوتیک آمیان[۲] و هنر مصر باستان مقایسه می‌کند. فنولوسا به یک کاشف تبدیل شده بود و از یافتن اشیایی مانند این مجسمه لذت می‌برد و جای تعجب نیست که ذهن او به سمت شلیمان، بیل مکانیکی جسور تروا سوق یافت.[۲۳]

در آغاز این مأموریت کاوش (یا باز کردن) اشیای گذشته، فنولوسا از ایدهٔ غربی متفاوتی برانگیخته شد- نه آثار داروین و اسپنسر که قرار بود تدریس کند؛ بلکه علم جدید گذشته. برای این منظور، او به ایجاد مدرسه هنرهای زیبا و موزهٔ امپراتوری توکیو کمک کرد؛ بنابراین مؤسسات قرن نوزدهمی را با رویکرد متمایز خود به گذشته، به ژاپن آورد. او با انگیزه‌ای مشابه، فهرستی از گنجینه‌های ملی ایجاد کرد و به آثاری در صومعه‌ها و اتاق‌های زیرشیروانی سروگوشی آب داد. بودای کره‌ای، الهام‌بخش او برای دنبال کردن اشیای به‌مراتب بیشتری بود. او به تدوین قانونی برای حفظ معابد و آثار هنری کمک کرد. امپراتور ژاپن، شاید برای شناخت این علم جدید گذشته، فنولوسا را ستود (به روایت خود فنولوسا) «شما به مردم من آموختید که هنر خود را بشناسند. در بازگشت به کشور خود، به شما هدایایی می‌دهم، به آنها نیز آموزش دهید.»[۲۴]

اما چه بر سر تمام نقاشی‌ها و اشیایی آمد که فنولوسا به خانه آورده بود یا بهتر است بگوییم، چرا مدام می‌آمدند و دوباره می‌رفتند، آن‌طور که دخترش آن را به خاطر می‌آورد؟ آیا فنولوسا از خانهٔ خودش به عنوان انباری برای موزهٔ هنر آینده در توکیو استفاده می‌کرد؟ متأسفانه نه. فنولوسا از کاهش ارزش موقت هنر ژاپنی برای ایجاد مجموعه‌ای متعلق به خود بهره می‌جست و سپس آن را به یک مجموعه‌دار ثروتمند در بوستون فروخت. مجموعهٔ فنولوسا-ولد[۳]، شامل ۹۴۸ مصنوع، اکنون اساس موزهٔ هنرهای زیبای بوستون در بخش آسیای شرقی را تشکیل می‌دهند. (دیگر اشیا به نیویورک فروخته شد.) موقعیت فنولوسا به شدت مبهم بود: او روز به روز بخشی از هجوم ایده‌های

۱- Mona Lisa
۲- Amiens
۳- Weld

خارجی بود که منجر به بی‌ارزش شدن هنر سنتی ژاپن شد. او شبانه از این کاهش ارزش با ارزان‌خری و گران‌فروشی سود می‌برد؛ حتی وقتی واقعاً به حفظ و نگهداری اهمیت می‌داد، موزه می‌ساخت و در پی ارتقای جایگاه هنر ژاپنی با به کار بردن علم جدید گذشته بود و در ژاپن برای تلاش‌های او احترام قائل بودند.

فنولوسا پس از بازگشت از ژاپن، سرپرست بخش هنرهای شرقی در موزهٔ هنرهای زیبای بوستون شد. او پس از طلاق از کار برکنار شد (هنوز در آن زمان رسوا بود). تا پایان عمر خود نمایشگاه‌ها را مدیریت می‌کرد، سخنرانی می‌کرد، میان ژاپن و غرب حرکت می‌کرد و تاریخ جامعی از هنر چین و ژاپن نوشت که با بینش و پیچیدگی بی‌نظیری این موضوع را به مخاطبان غربی معرفی کرد. فنولوسا به آثار محبوبی مانند *موج بزرگ* هوکوسای بی‌اعتنایی نکرد ـ برعکس، او نقاش را مشمول نمایشگاهی با چاپ چند رنگ ساخت ـ؛ اما مطمئن بود که این یک تصویر، تسلط یا تعریفی بر هنر ژاپن ندارد. در هر صورت، او بایگانی را ثابت کرد و نشان داد که آن تختهٔ چوبی کوه فوجی واقعاً چقدر غیرعادی و متفاوت از سنت‌های هنرهای تجسمی در ژاپن است.

همهٔ میانجی‌ها چهره‌های مبهم دارند. فنولوسا به عنوان بخشی از تهاجم مدرنیزاسیون به آسیا رفت؛ اما عمیقاً درگیر تاریخ آن شد. او گنجینه‌های هنر ژاپنی را خرید و صادر کرد و با این حال به ژاپن کمک کرد تا براساس ایده‌های غربی قرن نوزدهم در مورد نحوهٔ رفتار با گذشته، نهادهایی برای حفظ میراث خود بیافرینند. او گنجینه‌هایی را کشف کرد؛ اما گاهی در برابر مقاومت صاحبان‌شان بود، کسانی که ترجیح می‌دادند این گنجینه‌ها در حرم‌شان بماند. او به ژاپن دربارهٔ شخصیت‌های غربی همانند اسپنسر آموزش داد، سپس بیشتر عمر خود را صرف آموزش مخاطبان غربی دربارهٔ تاریخ هنر آسیا کرد. فنولوسا تقریباً در تمام فعالیت‌های مربوط به گذشته با همه دوسوگرایی آنها درگیر بود: او آثاری از گذشته را کاوش کرد و آنها را در شرایط مشکوک تاریخی به دست آورد. خریدهای خود را فروخت و به نمایش گذاشت. آنها را با فداکاری و دقت مطالعه کرد. آثار زندگی او هر آن چیزی را نشان می‌دهد پسندیدگی و نکوهیدگی این فعالیت‌ها است.

فنولوسای مترجم، نقش دیگری نیز ایفا کرد– یا بهتر است بگوییم، همسر دومش مبادرت به این کار ورزید. هنگامی‌که فنولوسا در سال ۱۹۰۸ درگذشت، بسیاری از یادداشت‌ها، ترجمه‌ها، مشاهده‌ها، سخنرانی‌ها و دست‌نوشته‌های کتاب منتشر نشده‌ای را از خود به جای گذاشت. مری مک‌نیل[۱] فنولوسا باید با آنها چه می‌کرد؟ او حرفهٔ خود را به عنوان نویسنده دنبال می‌کرد و چند رمان با نام مستعار سیدنی مک‌کال[۲] منتشر کرد که برخی از آنها در ژاپن رخ می‌داد. او در مقام نویسنده‌ای آگاه در مورد هنر آسیایی، فکر می‌کرد شاید برای تکمیل برخی از کارهای در جریان همسر فقیدش تلاش کند. نخستن پروژه‌ای که به آن رسیدگی کرد، بزرگ‌ترین پروژه بود، تلاش چند جلدی ناتمام او برای ارائهٔ یک تاریخ بزرگ از هنر آسیایی. مری مک‌نیل فنولوسا با صرف زمان و تلاش بسیار برای انجام این کار، موفق به تکمیل این کار شد و حتی به ژاپن بازگشت تا جزییات واقعی را پیش از انتشار آن با مقدمه‌ای از خودش در سال ۱۹۱۲ بررسی کند. آمیزهٔ تاریخ جهان، تا حدی با الهام از هگل و بحث‌های مفصل در مورد زیبایی‌شناسی، این اثر به‌سرعت به معرفی استاندارد هنر آسیایی تبدیل شد و تا به امروز همچون یک سنگ محک باقی مانده است.

این کار حجیم تکمیل شد و در حالی‌که به انتشار رمان‌هایی با نام مستعار خود ادامه می‌داد، مری مک‌نیل جستجوی کسی را آغاز کرد تا ترجمه‌های همسر فقیدش از شعر چینی و نمایشنامهٔ نو را به عهده بگیرد. انتخاب او به نام یک شاعر آمریکایی ساکن لندن به نام ازرا پاوند[۳] رقم خورد. این یک انتخاب غیرعادی بود. پاوند تخصصی در ژاپن یا چین نداشت و هیچ زبانی بلد نبود؛ اما او کسب حرفه‌ای در مقام یک شاعر را آغاز و رویکرد جدیدی به نام تخیل‌گرایی ارائه کرد که براساس تصاویر واضح و ساده است. در مقام یک نویسنده و شاعر، مری مک‌نیل احساس می‌کرد با وجود اشکالات آشکار، او فرد مناسبی برای چنین کاری است. چند دهه بعد، پاوند با افتخار به یاد آورد «پس از ملاقات با خانم فنولوسا در ساروجینی نایدو[۴] در حدود سال [۱۳]۱۹، او برخی از شعرهای من را خواند و به این نتیجه رسید که من «تنها کسی هستم

۱ـ Mary McNeil
۲ـ Sydney McCall
۳ـ Ezra Pound
۴ـ Sarojini Naidu

که می‌توانم با دفترهای یادداشت‌های شوهر فقیدش آنطور رفتار کنم که او آرزویش داشت.»»[۲۵] علی‌رغم تمجیدهای نسبتاً آزاردهندهٔ پاوند، اظهارات او اشتباه نبود: مری مک‌نیل انتخاب درخشانی انجام داده بود.

پاوند از ترجمه‌ها و رونویسی‌های تحت‌اللفظی خود فنولوسا استفاده کرد و آنها را به شعری تبدیل کرد که به سیاق او در حال کامل‌شدن بود. این کاری غیرمعمول بود، نه یک ترجمهٔ معتبر و نه یک اثر شاعرانهٔ اصیل. امی لاول[۱] که خود شاعری خیال‌پرداز بود، به دوستش فلورانس آیسکو[۲] نوشت «[پاوند] چیزهایش را کاملاً از پروفسور فنلوسا [*این‌چنین گفته شده است*] دریافت کرد، آنها در وهلهٔ نخست چینی نبودند و خدا می‌داند از چند دست میان چینی اصیل و ژاپنی اصیل پروفسور فنلوسا عبور کرد. در وهلهٔ دوم، ازرا اینها را به تفصیل بیان کرده است، با اینکه شعرها عالی هستند، ترجمهٔ شاعران چینی نیستند.»[۲۶] لاول، که رقابتش با پاوند از طریق این خطوط عیان می‌شود، درست می‌گفت. آفریده‌های پاوند ترجمه نبودند. او چیزهای زیادی از فنولوسا گرفت و نتیجه، همانطور که لاول اعتراف کرد، عالی بود. مشکل اصلی این بود که اسمش را چه بگذاریم. تی اس الیوت[۳]، یکی از همکاران نزدیک پاوند، با تحریک عمدی اعلام کرد که پاوند «مخترع شعر چینی برای زمانهٔ ما» بود.[۲۷] در نگاهی به گذشته، اصطلاح بهتری برای چیزی وجود دارد که در آش‌شله قلمکار نامعمول شعر چینی، درام ژاپنی نو، فنولوسا، معلمانش، مری مک‌نیل و ازرا پاوند رخ می‌داد: مدرنیسم.

پاوند برای همین ایده، شعار متفاوتی داشت: *آن را جدید کن*! وقتی از این زاویه به آن بنگریم، مدرنیسم تلاشی عمدی برای پرتاب کردن گذشته بود. البته این به‌خودی خود چیز جدیدی نبود. از زمانی‌که نفرتیتی و آخناتون تصمیم بیرون رفتن از زیر سایهٔ اهرام گرفتند و شهری جدید با ساختمان‌های جدید، خدای جدید و اشکال جدید هنری راه‌اندازی کردند، انسان‌ها دست به چنین کاری یازیده بودند؛ اما حوالی قرن بیستم، گذشته، نیرویی جدید و مقهورساز فراهم کرده بود. در بسیاری از کشورهایی که خود را در مسیر

۱ـ Amy Lowell
۲ـ Florence Ayscough
۳ـ T. S. Eliot

پیشرفت احساس می‌کردند، چه از طریق رهایی سیاسی، صنعتی شدن یا نیروی خارجی، گذشته در حال بازیابی و نمایش در نهادهایی همانند موزه‌ها و کتابخانه‌ها بود و توسط علم گذشته به یک نظام بدل شد. مدرنیسم خود را در برابر این نهادهای ذخیرهٔ فرهنگی تعریف کرد و در عوض با جنبش مترقی صنعت، آرمان مشترکی پدید آورد. هنر دیگر در کنار سنت نبود. اکنون در کنار رهایی و ماشین‌آلات، در وجه پیشرفت قرار داشت.

پاوند پیشتاز این جنبش بود. در واقع، این همان چیزی است که برخی از این رادیکال‌های مدرنیست خود را آوانگارد[١] نامیدند. آوانگارد که در اصل برای توصیف پیش‌قراول یک ارتش استفاده می‌شد، احساس می‌کرد جلوتر است و سنت و ذائقهٔ میانهٔ گسترده و توده‌ها را پشت سر می‌گذاشت.[٢٨]

اما بیش از رد گذشته، مدرنیسم وجود داشت؛ همان‌طور که همکاری غیرمعمولی برآمده از مقالات فنولوسا نشان می‌دهد. مدرنیست‌هایی چون پاوند نه تنها در قالب موزه با گذشته مواجه بودند؛ آنها همچنین، اغلب برای نخستین بار، با آفرینش هنری فرهنگ‌های دوردست سرازیرشده از طریق ماجراجویی‌های استعماری و تجارت جهانی به غرب، روبه‌رو می‌شدند. برخی از ناظران غربی چکه‌های این سیل را پیش‌تر احساس کرده بودند: یوهان ولفگانگ فون گوته[٢]، نویسندهٔ آلمانی، پس از قرار گرفتن در معرض نمایش‌های سانسکریت، اشعار فارسی و عربی و رمان‌های چینی، اصطلاح «ادبیات جهانی» را در سال ١٨٢٧ ابداع کرد. هنر غربی که از خود راضی و منزوی شده بود، مجبور شد تعداد فزاینده‌ای از شاهکارها و هنرهای عامه‌پسند را از سرزمین‌های دور بپذیرد ـ برخی از آنها اخیراً کاوش شده‌اند، همانند *حماسهٔ گیلگمش*. برخی از آنها اخیراً ترجمه شده‌اند، همانند *کتاب بالش* سی شوناگون و *داستان گنجی* موراساکی شیکیبو (هر دو تنها در پی دیپلماسی ناوچه‌های توپدار پری و به لطف واسطه‌هایی مانند فنولوسا ترجمه شدند). برخی از آنها به‌تازگی به تیراژ جهانی دست یافته‌اند، مانند *موج بزرگ* هوکوسای.

این اثر خردشدگی عمیق سنت بود. این خردشدگی را می‌توان چون

١ـ Avant_garde

٢ـ Johann Wolfgang von Goethe

گمراه‌کننده، یک ناتوانی در وفق‌پذیری بسیاری از آثار هنری و ایده‌های تازه در دسترس درک شود؛ اما می‌توان آن را رهایی‌بخش نیز تلقی کرد و به هنرمندان اجازه می‌داد تا با اشکال جدید، آمیزه‌های جدیدی از کهنه و نو، آشنا و ناآشنا تجربه کنند. مدرنیست‌ها در گروه دوم قرار داشتند: آنها سرگردانی را نه به‌مثابهٔ یک مصیبت، بلکه همانند شرطی ضروری و حتی خوشایند در نظر می‌گرفتند، شرطی که می‌تواند امکان ظهور چیز جدیدی را فراهم کند. این همان چیزی بود که ازرا پاوند مدنظر داشت وقتی به هنرمندان همتایش توصیه می‌کرد تا «آن را جدید بسازند»: نه اینکه از گذشته دست بردارند؛ بلکه از سردرگمی عصر در راه‌های خلاقانه بهره بردارند.

پاوند همچنین برخی از نمایشنامه‌های نو را ویرایش کرد که فنولوسا ترجمه کرده بود و مقاله‌ای در مورد این شکل غیرعادی تئاتر منتشر کرده بود. تئاتر نو نمی‌توانست بیشتر از تئاتر غربی متفاوت باشد: روی صحنه‌ای برهنه، در کنار نوازندگان در دو سو، بازیگرانی ملبس به لباس‌های مفصل، آهنگ‌های زمزمه‌شده و نوا شده با ابیات به‌غایت محرمانه، بر اساس مجموعه‌ای از نمایشنامه‌هایی که صدها سال قدمت داشتند. آنها به هیچ وجه خود را شبیه شخصیت‌ها نمی‌کردند؛ بلکه مجموعه‌ای از ژست‌ها و اطوارهای دقیقاً تجویز شده را اجرا می‌کردند که حامل معانی خاصی بودند (مثلاً حرکت دادن آرام یک دست دراز شده به سمت چشم به معنای گریستن). نمایشنامه‌ها اغلب بر مکان‌هایی متمرکز می‌شوند که توسط یک شبح تسخیر شده‌اند.

نمایشنامه‌نویسان غربی با این ژانر ارتباط برقرار کردند که از صحنه‌ها و دیالوگ‌های به‌طور فزاینده واقع‌گرایانه‌اش مسحور شده بودند که مشخصهٔ تئاتر در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بود. پس از جستجوی جایگزین‌هایی برای رئالیسم غربی، ناگهان راه‌حلی حاضر و آماده ارائه شد.

یکی از این نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان نیز شاعری به نام ویلیام باتلر ییتس[۱] بود. او پس از آزمودن سبک‌سازی شاعرانه، از تئاتر نو با ترجمهٔ فنولوسا و انتشار پاوند استفاده کرد تا سبک جدیدی از نمایشنامه را بیافریند. او اغلب شخصیت‌های سنتی ایرلندی را به عنوان موضوع خود برگزید؛ اما

۱ـ William Butler Yeats

نمایشنامه‌هایی که دربارهٔ آنها آفرید، به‌ویژه نمایشنامه‌ای به نام در *چاه شاهین*[۱]، عجیب، سبک‌پردازی‌شده و شدیداً متکی به نو بود. او چنان شیفتهٔ این هنر دور بود که یک رقصندهٔ ژاپنی به نام میچیو ایتو[۲] را برای اجرا در گروه خود استخدام کرد.[۲۹] مهم نبود که ایتو اصلاً آموزش نو ندیده بود و در واقع هنر خود را در آلمان آموخته بود. ییتس احساس کرد که ایتو می‌تواند به این نمایش‌های ایرلندی-ژاپنی چیزی شبیه به سنت مورد احترام ژاپنی اعطا کند. پس از آن، ایتو به هالیوود نقل‌مکان کرد و سپس، پس از جنگ جهانی دوم، سربازان آمریکایی را در مسیر ژاپن همراهی کرد، جایی‌که برای ارتش اشغالگر برنامه اجرا کرد: همیشه یک میانجی، گاهی در مقام یک مترجم، گاهی در مقام یک خائن، بسیار شبیه به فنولوسا دیده می‌شود.

هنر آسیاییِ به ارمغان آورده شده توسط میانجی‌هایی چون فنولوسا و ایتو به اروپا و آمریکا، همچنان اثرات مخربی بر هنر غرب داشتند. برتولت برشت[۳]، نمایشنامه‌نویس آلمانی پس از تماشای اجرایی از اجراگر اپرای چینی، می لانفانگ[۴] در روسیه، هنر کاملی از بیگانگی را حول چیزی ساخت که به عقیدهٔ او جوهره اپرای چینی است که سبک‌پردازی آن با او صحبت می‌کرد، همانند سبک‌پردازی‌های تئاتر نو که با ییتس سخن گفته بود. در واقع، برشت به تئاتر نو نیز علاقه داشت و اقتباسی از یک نمایشنامهٔ خاص نو به نام *تانیکو*[۵] نوشت.[۳۰] هنگامی که آنتوان آرتو[۶]، شورشی فرانسوی، یکی از چهره‌های کلیدی آوانگارد فرانسوی، اجرای تئاتر سایه-عروسکی بالی[۷] را دید، احساس کرد این تئاتر او را از بن‌بست فرهنگ غربی بیرون خواهد آورد.[۳۱]

برخلاف فنولوسا، هیچ یک از این چهره‌ها خود را در هنر آسیایی غرق نکردند. برخی از آنها، به‌ویژه پاوند، بیش از دیگران آموختند؛ اما استقبال آنها از آثار خارجی با سوء‌تفاهم و ان فرافکنی همراه بود که ناشی از نیاز هنری

۱ـ At the Hawk’s Well
۲ـ Michio Ito
۳ـ Bertolt Brecht
۴ـ Mei Lanfang
۵ـ Taniko
۶ـ Antonin Artaud
۷ـ Balinese shadow_puppet theater

خودشان به نوآوری بود. چنین چیزی در مورد برخوردهای بینافرهنگی وجود داشته است.

بسیاری از آنچه ما مدرنیسم می‌نامیم، اگر نگوییم همه، از این تجربیات و مشابه آنها زاده شده‌اند. مدرنیسم اغلب به عنوان پدیده‌ای غربی توصیف می‌شود که به سایر نقاط جهان گسترش یافته است؛ اما آنچه مری مک‌نیل با متقاعد کردن پاوند به کار با یادداشت‌های فنولوسا تشخیص داد، چیزی که فنولوسا به لطف معلمان ژاپنی‌اش آفریده بود، چیزی متفاوت بود: آش شله‌قلم‌کاری از سنت‌های آسیا و غرب، آفریده شخصیت‌های میانجی متفاوت، گاهی‌اوقات با هم کار می‌کردند، گاهی‌اوقات هرکسی حرف خودش را می‌زد. مدرنیسمی که همهٔ این شخصیت‌ها را آفرید، بسیار جالب‌تر از یک محصول صادراتی غربی بود. این یک آشفتگی بسیار مدرن و کاملاً مسحورکننده بود.

فصل پانزدهم

درام استقلال نیجریه

لادیگبولو اول[۱]، پادشاه اویو[۲]، در روز سه‌شنبه، ۱۹ دسامبر ۱۹۴۴ درگذشت. او در همان شب به خاک سپرده شد؛ زیرا ۳۳ سال بر شهر و سرزمینی قابل‌توجه سلطنت کرده بود. مرگ یک پادشاه، به‌ویژه پادشاهی که مدتی طولانی حکومت کرده بود، رویداد بزرگی بود. مراسم و آیین‌های مفصل برای کمک به سازگاری این جامعه، تکامل یافته بود. یکی از بالاترین مناصب در قلمرو متعلق به شهسوار پادشاه، جینادو[۳] بود که از امتیازات و الطاف فراوانی برخوردار بود که به شخصی شاغل در این نقش اعطا می‌شد. از آنجایی‌که سلطنت پادشاه به‌طور غیرمعمول طولانی بود، جینادو از این امتیازات بسیار بیشتر از حد انتظارش بهره‌مند شده بود؛ اما از ابتدا می‌دانست که آنها بهایی بودند که می‌بایست بپردازد: پس از مرگ شاه، شهسوار پادشاه نیز باید بمیرد تا اسب و سگ شاه را به سرزمین نیاکان هدایت کند.[1] به این ترتیب، با شنیدن خبر مرگ پادشاه، جینادو به اویو سفر کرد، جایی‌که در ۴ ژانویه ۱۹۴۵ به آن وارد شد، لباس سفید پوشید و شروع به رقصیدن در خیابان‌ها کرد و راه خود را به سمت خانه باشورون لادوکون[۴] به عنوان آماده‌سازی برای اقدام به خودکشی پیش گرفت.

۱ـ Ladigbolu I

۲ـ Oyo

۳ـ Jinadu

۴ـ Bashorun Ladokun

مانند بسیاری از نقاط آفریقا، ایالت یوروبای[۱] اویو در کنفرانس برلین ۸۵ـ ۱۸۸۴ تقسیم شده بود، جایی‌که در آن کشورهای بزرگ اروپایی آفریقا را میان خود تقسیم کردند و اویو را به بریتانیایی‌ها دادند. این کنفرانس، کنترل اروپا بر غرب آفریقا را به رسمیت بخشید که منشأ آن قرن‌ها پیش بود، زمانی‌که کشتی‌های پرتغالی در پی عبور از اقیانوس هند به ساحل خزیدند. دست‌درازی اروپایی زمانی تشدید افت که مستعمره‌های پرتغالی، اسپانیایی و بریتانیایی شروع به پایه‌ریزی موقعیت‌های تجاری، بردگی آفریقایی‌ها و انتقال آنها به کار در مزارع شکر و پنبه در دنیای جدید کردند. (از آنجایی که آفریقایی‌های یوروبایی زبان در میان کسانی بیش از حد حضور داشتند که به بردگی گرفته و به دنیای جدید منتقل شده بودند، فرهنگ آنها تأثیر ویژه‌ای در مکان‌هایی مانند هائیتی و جزایر نزدیک سواحل کارولینای جنوبی[۲] گذاشت.)

کنفرانس برلین کنترل بالفعل اروپایی بر سرزمین آفریقا را به دست گرفته و به آن رسمیت بخشیده بود. نتیجه ترسیم خودسرانهٔ مرزهایی بود که گروه‌های زبانی، قبیله‌ای و مذهبی را در برمی‌گرفت. اویو خود را بخشی از یک نهاد اداری بزرگ یافت که به نیجریه تبدیل خواهد شد، ایالتی وسیع که شامل گروه‌های متعددی می‌شود ـ برخی تخمین می‌زنند بیش از پانصد قبیله و زبان و گویش. بریتانیایی‌ها برای حفظ کنترل بر چنین قلمروی وسیع و مردمانی متنوع، نظامی از حکمرانی غیرمستقیم بنا نهادند که به موجب آن، آداب و رسوم و قوانین محلی را تا جای ممکن حفظ می‌کردند و حکمرانان محلی را ارتقا می‌دادند که مایل به همکاری با اربابان استعمارگر بودند.

شاه لادیگبولو نمونهٔ بارز این سیاست بود. پس از مرگ او، نظام حکومت غیرمستقیم و عدم مداخله در امور محلی زمانی به حدی رسید که افسر منطقهٔ استعماری بریتانیا، کاپیتان ج. ای. مکنزی[۳] از خودکشی قریب‌الوقوع شهسوار پادشاه مطلع شد. او وارد عمل شد و دستور دستگیری شهسوار پادشاه را داد و به این ترتیب مراسم را متوقف کرد.[۲] با انجام چنین کاری، افسر ناحیه متوجه نشد که در حال بی‌ثبات‌سازی کل نظام اقتدار سیاسی است. چگونه این

۱ـ Yoruba

۲ـ South Carolina

۳ـ J. A. MacKenzie

بحران را حل کنیم؟ مورانا[۱]، کوچک‌ترین پسر شهسوار پادشاه راهی یافت. در حالی‌که پدرش زندانی و ناتوان از اقدام بود، تصمیم گرفت عنوان پدرش را به خود اختصاص دهد و به عنوان شهسوار پادشاه جدید به جای پدرش خودکشی کند. این اقدامی نومیدکننده، اما تنها راه ممکن برای حل عهدشکنی ناشی از دخالت بریتانیا بود.

رویدادهای حول لادیگبولو، شهسوار او و پسر شهسوار تنها قسمت کوچکی در تاریخ استعمار اروپا بود؛ اما با این حس گسترده طنین‌انداز شد که نظام حکومت استعماری در حال فروپاشی است. نابودی استعمار اروپایی زمانی تسریع یافت که در پایان جنگ جهانی اول، وودرو ویلسون[۲] اصل تعیین سرنوشت را در جامعهٔ ملل جدید مطرح کرد و امیدهای استقلال ملی را افزایش داد که از زمان نمونهٔ انقلاب هائیتی از یک صد سال پیش محافظت شده بود. جنگ جهانی دوم کشورهای اروپایی را به لبهٔ پرتگاه سوق داد. آلمان که دیر مستعمره‌ها را به دست آورده بود، در هر دو جنگ شکست خورده بود و به همراه همهٔ اروپاییان ادعای مالکیت برون‌مرزی داشت. دو جنگ جهانی همچنین سایر امپراتوری‌های اروپایی، بالاتر از همه انگلستان و فرانسه را تحلیل برد که به سختی و تنها به لطف روسیه و ایالات متحده جان سالم به در برده بودند. قدرت‌های استعماری کوچک‌تری چون هلند، بلژیک، ایتالیا و پرتغال در موقعیت مشابهی قرار داشتند. علاوه‌بر این، مستعمرات به تلاش‌های جنگی در کنار اربابان خود، از جمله پادشاهی اویو تحت رهبری لادیگبولو، کمک کرده بودند و اکنون در ازای آن خواهان آزادی بودند. نتیجهٔ این وقایع نظم‌دهی مجدد فوق‌العاده‌ای در جغرافیای سیاسی طی بیست سال آینده بود که تعداد دولت‌های ملی چهار برابر شد و از پنجاه به دویست رسید.

استقلال سیاسی کافی نبود که به‌سرعت آشکار می‌شد. ملت‌های جدید نیز نیاز داشتند داستان‌های جدیدی برای خود تعریف کنند و معنای جدیدی در جهان پس از استعمار پیدا کنند. به عبارت دیگر، آنها نیاز به جعل هویت‌های فرهنگی جدید داشتند، از این رو اشکال مختلف هنر، بیش از همه رمان، شکل غالب داستان‌سرایی در اواسط قرن بیستم شکوفا می‌شدند. از طریق

۱ـ Murana

۲ـ Woodrow Wilson

این رمان‌ها، نویسندگان مستعمره‌های سابق صدای ملت‌های خود شدند و به دنبال ادعای استقلال فرهنگی با آفرینش داستان‌های ملی جدید از داستان‌های قدیمی‌تر و همچنین با وام‌گیری از جاهای دیگر بودند. باری که بر دوش این نویسندگان گذاشته شد، بسیار مهم و تقریباً ناممکن بود: چگونه می‌توانستند امیدوار باشند که سنت‌های محلی را کاویدند که اغلب در دورهٔ حکومت استعماری نادیده گرفته شده یا حتی فعالانه سرکوب شده بودند؟ چگونه می‌توان هویتی را از گروه‌های نامتجانس به یکدیگر کوک زد که توسط مرزهای استعماری خودسرانه به هم پیوسته‌اند؟ چگونه می‌توان به تاریخ خشونت ناشی از استعمار پرداخت؟ تا چه اندازه باید به میراث فرهنگی استعمارگران سابق، از جمله زبان (و الفبای) آنها، اعم از انگلیسی، فرانسوی، پرتغالی، هلندی، آلمانی، ایتالیایی یا اسپانیایی تکیه زد که در مدارس و دستگاه‌های بوروکراتیک نهادینه شده بودند که استعمارگران در زمان عزیمن پشت سر گذاشته بودند؟

درک والکات[۱]، شاعر کارائیب، *اومروس*[۲]، شعری حماسی دربارهٔ سن‌لوسیا[۳] نوشت که هومر را الگوی خود قرار داد و به مردم عادی نام‌های هومری داد و به زندگی آنها منزلتی حماسی بخشید. هنرمندان دیگر از سنت‌های فرهنگ خود، از جمله داستان‌سرایی شفاهی استفاده کردند. در مالی، نه چندان دور از نیجریه، آوازخوانان سنتی داستان‌هایی از پادشاه قرون وسطایی سونجاتا[۴] تعریف کرده بودند و اکنون آن داستان‌ها را به ادبیات مکتوب تبدیل کرده بودند و چیزی را می‌آفریدند که ما آن را *حماسهٔ سونجاتا* می‌نامیم.

***

یکی از نویسندگانی که شغل او با این انتظارات و معضلات شکل گرفته است وله سویینکا است. سال‌های سرنوشت‌ساز سویینکا زادهٔ سال ۱۹۳۴، در نیجریهٔ مستعمره سپری شد. والدین او متعلق به طبقه‌ای نیجریه‌ای بودند که کاملاً توسط حکومت استعماری رقم خورده بود: آنها هر دو مسیحی

۱ـ Derek Walcott
۲ـ Omeros
۳ـ Saint Lucia
۴ـ Sunjata

بودند، پدرش معلم مدرسه و مادرش از خانوادهٔ برجستهٔ انگلیسی می‌آمد.[۳] تحصیلات او براساس برنامهٔ درسی انگلیسی بود که شامل ادبیات یونانی نیز می‌شد که هدف آن تربیت نخبه از میان رعایای استعماری در جهان فرهنگی حکمرانان‌شان بود. سویینکا در دبیرستان و سپس در کالج دولتی ایبادان[۱] تحصیل کرد که هر دو نمونه‌ای از این سیاست آموزشی‌اند. (این نوع برنامهٔ درسی استعماری برای نخستین بار توسط مکالی در هند ایجاد شد تا نخبگان استعماری را «انگلیسی» کند، پیش از اینکه به‌طور گسترده در انگلستان و در سراسر امپراتوری اجرایی شود.)[۴]

معمولاً دانش‌آموزان برتر برآمده از این نظام آموزشی، در میان آنها سویینکا، دعوت می‌شدند تا مدتی را در انگلستان بگذرانند. در سال ۱۹۵۴، او با کشتی به انگلستان سفر کرد تا در دانشگاه لیدز[۲]، شهری در قلب صنعتی سابق انگلستان شرکت کند که اکنون در دورهٔ پس از جنگ شکوفا شده بود؛ چون در طول جنگ آسیبی ندیده بود. در آنجا او قوانین تئاتر غرب و بالاتر از همه شکسپیر را زیر نظر شکسپیرپژوه برجسته، جی. ویلسون نایت[۳] مطالعه کرد. پس از فارغ‌التحصیلی از لیدز در سال ۱۹۵۷، سویینکا شروع به نوشتن نمایشنامه کرد و در مقام خواننده برای تئاتر رویال کورت[۴] در لندن مشغول به کار شد و دانش خود را در مورد تئاتر غرب عمیق‌تر کرد.

در اصل سویینکا انتظار داشت به مستعمره بازگردد تا در دولت تحت رهبری بریتانیا کار کند؛ اما جنبش ضداستعماری که از پایان جنگ سرعت گرفته بود، ناگهان هدف سویینکا را تغییر داد. وقتی در سال ۱۹۶۰ بازگشت، نیجریه به تازگی ملت‌بودگی‌اش را به دست آورده بود. او به‌جای کمک به بریتانیا بر این قلمرو وسیع، به نیجریه کمک می‌کند تا استقلال جدید خود را درک کند.

تئاتر راهی بود که سویینکا برای مقابله با این وظیفه برگزید. این حرکت

۱ـ Ibadan
۲ـ Leeds
۳ـ G. Wilson Knight
۴ـ Royal Court

زیرکانه‌ای بود. همکار نیجریه‌ای او، چینوا آچه‌به[۱]، رمان را به‌عنوان شکل ادبی خود برگزیده بود و با کتاب *چیزها از هم می‌پاشد*[۲] مورد تحسین قرار گرفت که تنها دو سال پیش از استقلال در سال ۱۹۵۸ منتشر شد؛ اما اگرچه این رمان به‌عنوان یک ژانر از مزایای بسیاری برخوردار بود؛ از جمله رسیدن به توده‌ای بالقوه. مخاطب، یک نقطه ضعف بزرگ داشت. در ابتدایی‌ترین سطح، نیاز به افرادی داشت که توانایی خواندن داشته باشند که بسیاری از نیجریه‌ای‌ها از آن ناتوان بودند. همچنین، رمان به‌عنوان یک ژانر همچون یک واردات غربی تلقی می‌شد (سنت‌های رمان نویسی غیرغربی آسیا چندان شناخته شده نبود). آچه‌به باید نبوغ قابل‌توجهی به کار می‌برد تا این فرم ادبی را با تمام توشه‌های استعماری‌اش از آن خود کند.

با درک این معایب، سوینکا متوجه شد تئاتر می‌تواند راحت‌تر از سنت‌های یوروبایی استفاده کند و مستقیم‌تر با طیف وسیع‌تری از مردم صحبت کند.[۵] تئاتر نیز بخشی از صادرات بریتانیا به مستعمراتش بود؛ اما تئاتر به اندازه رمان، منحصراً غربی قلمداد نمی‌شد، تا حدی به این دلیل که تئاتر بر موسیقی، رقص و آیین‌هایی تکیه داشت ـ که عمیقاً در جهان یوروبایی ریشه‌دار داشتند که سویینکا، علی‌رغم تحصیلات غربی‌اش، آن را از طریق خانوادهٔ بزرگ خود جذب کرده بود. یکی از نخستین تلاش‌های او *رقص جنگل*[۳] بود که به صراحت برای استقلال نیجریه نوشت، یک درام جشنواره‌ای که حول گردهمایی قبایل مختلف می‌چرخد و ارجاعات زیادی به اشعار، افسون‌ها، شکل‌های گفتاری و اصطلاحات یوروبایی دارد.

با این حال ترجمهٔ این الگوهای یوروبایی به انگلیسی با مشکل مواجه شد؛ زیرا انگلیسی زبان استعمارگران بود. پس از استقلال، تعدادی از گروه‌های تئاتری کوچک، اما پویای سیاسی به وجود آمدند که به دنبال استعمارزدایی از فرهنگ نیجریه با اجرای نمایش به زبان‌های نیجریه‌ای بودند. یکی از این نمایشنامه‌نویس‌ها و تئاترسازان دورو لادیپو[۴] بود. یکی از نمایشنامه‌های

۱ـ Chinua Achebe

۲ـ Things Fall Apart

۳ـ Dance of the Forest

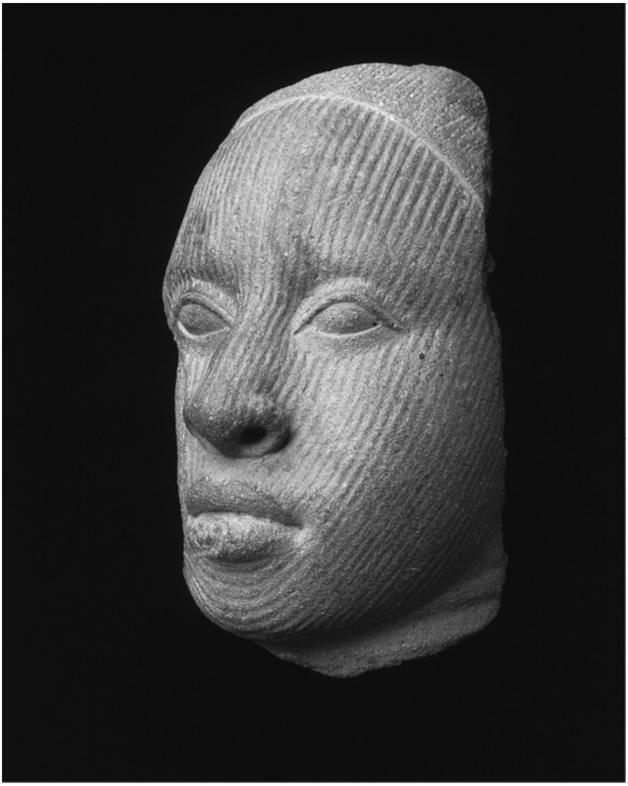
۴ـ Duro Ladipo

شناخته‌شده او *اوبا واجا*[۱] نام داشت که به معنی *شاه مرده است*[۲] بود. این اثر دراماتیزه‌سازی کوبنده‌ای از رویدادهای پس از مرگ لادیگبولوی اول، دخالت استعمارگران بریتانیا و مرگ پسر شهسوار است. از دید لادیپو، این قسمت کاملاً استعمار فرهنگی را به تصویر می‌کشید که نیجریه تحت رهبری بریتانیا متحمل شده بود و بنابراین مکان خوبی برای شروع روند دشوار استعمارزدایی فرهنگی بود. این نمایشنامه که در سال ۱۹۶۴، چهار سال پس از استقلال نوشته شد، قرار بود به ملت تازه استقلال‌یافته‌ای کمک کند تا خشونت حاکمیت بریتانیا را به حساب آورد. از دید لادیپو جای هیچ پرسشی وجود نداشت که باید به زبان یوروبایی نوشت. برخلاف سویینکا، او تحصیلات رسمی قابل‌توجهی به زبان انگلیسی نداشت تا آن زبان را به گزینه‌ای مناسب تبدیل کند. او عمیقاً توسط ادبیات شفاهی و نوشتاری و اجرای یوروبایی شکل گرفت. می‌خواست جمعیت یوروبایی‌زبان را خطاب گیرد و انگلیسی، البته با توشهٔ استعماری آمده بود.

استعمارزدایی فرهنگی برآورد خشونت بریتانیایی را متوقف نساخت. این امر همچنین شامل احیای سنت‌های فرهنگی بود که توسط استعمار، به حاشیه رانده شده بودند. اویو یکی از قدیمی‌ترین تمدن‌های شهری در این قسمت از آفریقا بود که به ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ میلادی بازمی‌گردد.[۶] اویو در اصل دولت‌ـشهری محافظت‌شده با برج و بارو، گسترش یافت و در نهایت میان سال‌های ۱۶۰۸ و ۱۸۰۰ به یک امپراتوری بزرگ تبدیل شد. بقایایی از این دورهٔ زمانی باشکوه باقی مانده بود یا در انتظار حفاری بود، از جمله مجسمه‌های ساخته‌شده از مواد بادوامی چون سنگ، سفال و چوب. تنوعی از سبک‌ها و سنت‌های خیره‌کننده بود و سرهای واقع‌گرایانهٔ زنان به قرن یازدهم بازمی‌گشت.[۷] تصویرهای انتزاعی‌تری از سر انسان‌ها و حیوان‌ها، هم در مجسمه‌ها و هم در نقاب‌ها مورد استفاده در آیین‌های ویژه، به همان اندازه قابل‌توجه بودند. در میان این آیین‌ها، مراسم اگونگان[۳]، با مرکزیت اویو، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود. در طول جشنواره‌ای تقدیم‌شده به اجدادی اجرا می‌شد که اعتقاد به اقامت در

۱ـ Oba Waja
۲ـ The King Is Dead
۳ـ Egungun

دنیایی نامریی داشتند. برای برقراری ارتباط با آن جهان، اجراکنندگان آیین خود را از طریق نقاب‌ها و لباس‌های استادانه‌ای نامریی می‌کردند که از لایه‌های لایه‌های پارچه‌ای پوشانده تمام بدن ساخته شده بود.



ماسک اگونگان که توسط رقصندگان یوروبا برای اهداف تشریفاتی استفاده می‌شود.
(موزهٔ تاریخ طبیعی آمریکا، مجموعهٔ آفریقا. عکس: دادرو)

در رویکرد خود برای بازیابی سنت‌های یوروبایی و ایجاد فرهنگ استقلال، سوی‌ینکا در گزینش زبان خود از لادیپو پیروی نکرد و در عوض انگلیسی را برگزید و گروهی را تأسیس کرد که قرار بود تئاتری انگلیسی‌زبان برای نیجریهٔ

تازه استقلال‌یافته برپا کند. انتخاب زبان بخشی از نگرش کلی‌تر او نسبت به آمیختگی فرهنگی بود. برخلاف برخی از معاصرانش، او لزومی به کنار نهادن چیزی نمی‌دید که از ادبیات انگلیسی، فرانسوی و یونانی جذب کرده بود، از جمله مطالعهٔ فشردهٔ خود دربارهٔ شکسپیر. حکومت استعماری بریتانیا او و نیجریه را شکل داده بود: اکنون بخشی جدایی‌ناپذیر از تاریخ و فرهنگ کشور بود.[۸] کسب استقلال فرهنگی به معنای کاستن استعمار از این تاریخ نبود، گویی سمی بود که می‌توان از زخم بیرون کشید. باید با میراث استعمار مقابله می‌شد، باید بر آن چیره می‌شد؛ اما این می‌توانست با استفاده از برخی منابع فرهنگی آن و برگرداندن آنها علیه خود استعمارگران محقق شود.[۹]



تکه‌ای از یک سر سفالی از ایالت اوسون، نیجریه، به تاریخ ۱۵۰۰ـ۱۱۰۰. سر نشان می‌دهد که مجسمه‌سازی یوروبایی در آن زمان بسیار توسعه یافته بود.

(مجموعهٔ رابین بی مارتین، موزهٔ بروکلین. عکس: موزهٔ بروکلین)

بریتانیایی‌ها با ایجاد کشور نیجریه با بی‌اعتنایی کامل به سنت‌های مختلف آن، صدها زبان و گویش را در یک نهاد واحد ادغام کردند. سه مورد اصلی عبارتند از هاوسا[۱] در شمال، ایگبو[۲] در شرق و یوروبا، زمینهٔ فرهنگی اولیهٔ سوئینکا، در غرب. این هویت‌های زبانی به دلیل وابستگی‌های قبیله‌ای و مذهبی، از جمله اسلام در شمال، مسیحیت (مانند خانوادهٔ سوئینکا) و نظام‌های اعتقادی مختلف چند خدایی پیچیده‌تر شدند.

در طول حکومت استعماری، این آفرینش مصنوعی با نیروی نظامی و با حمایت از حاکمان محلی، مانند لادیگوبلو اول از اویو حفظ شد؛ اما به محض کسب استقلال، این مرزهای مصنوعی ایجاد نظام سیاسی کارآمد را بسیار دشوار می‌کرد. در مورد نیجریه، نتیجهٔ جنگ داخلی وحشتناکی به نام جنگ بیافران[۳] (۱۹۷۰ـ۱۹۶۷) بود که در آن سخنرانان ایگبو با ایجاد جمهوری بیافرا تلاش ناموفقی برای کسب استقلال کردند.[۱۰] جنگ منجر به خشونت گسترده و جنایات وحشتناک، با بیشترین تعداد تلفات در منطقهٔ ایگبو شد.[۱۱]

سوئینکا به‌عنوان نمایشنامه‌نویس، نویسنده و روشنفکری که روزافزون به چشم می‌آمد، به دنبال جلوگیری از جنگ و میانجی‌گری میان احزاب بود، در نتیجه او به اندازهٔ کافی به گروه یوروبا خود وفادار نبود و به زندان افتاد. او ۲۷ ماه را در زندان گذراند، بخش عمده‌ای از آن را در سلول انفرادی در جایی به ابعاد یک و نیم در دو و نیم متر گذراند، تجربه‌ای طاقت‌فرسا که او بعدها در اثر زندگی‌نامه‌ای خود مَرد مُرد[۴] (۱۹۷۲) شرح داد.[۱۲] با این اثر، او به فهرست بلندبالای نویسندگان آفریقایی، شامل نلسون ماندلا[۵] پیوست که در ژانر قهرمانانهٔ نویسندگی زندان نقش داشته‌اند. از زمان آزادی سوئینکا، زندگی او در نیجریه با دوره‌هایی از تبعید مختل شده است، بسیاری از این دوره‌ها توسط حاکمان متخاصمی رقم خورده است که نمی‌توانستند این

۱ـ Hausa
۲ـ Igbo
۳ـ Biafran
۴ـ The Man Died
۵ـ Nelson Mandela

نویسنده نترس را تاب آورند، یکی از نخستین نمایشنامه‌نویسانی که به ظهور دیکتاتورهای آفریقایی انتقاد کرد.[۱۳]

سال‌های وحشتناک جنگ داخلی و زندانی‌شدن او، نگرش سویینکا را نسبت به استقلال فرهنگی تیزتر کرد. آنها نشان دادند که میراث استعمار چنین موذیانه و دشوار، تقریباً ناممکن بود که موجودیت‌های مصنوعی مانند نیجریه به عنوان دولت‌های پویا ظاهر شوند. به‌طرز متناقض‌آمیزی، این واقعیت سیاسی و زبانی همچنین دلیلی بود که سویینکا علی‌رغم میراث استعماری‌اش، نوشتن به زبان انگلیسی را ادامه دهد– زیرا به او اجازه می‌داد تا میان گروه‌های مختلف زبانی ارتباط برقرار کند. (گاهی‌اوقات، سویینکا با استفاده از زبان سواحیلی به عنوان یک زبان پان‌آفریقایی حمایت کرده است.) تا به امروز، او از مرزهای خودسرانهٔ ترسیم‌شده توسط استعمارگران سابق ابراز تأسف کرده است و امیدوار است آفریقایی‌ها بتوانند سازماندهی سیاسی قارهٔ خود را فراتر از مرزهای به ارث رسیده از استعمار را دوباره تصور کنند. در همان زمان، او در مناظره‌های برجسته‌ای شرکت کرد، برای مثال با روشنفکر نیجریه‌ای بیودون جیفو[۱] دربارهٔ مارکسیسم.

پس از تبدیل‌شدن به یکی از مهمترین نویسندگان و مخالفان سیاسی نیجریه بود که سویینکا داستان پادشاه اویو، شهسوارش و پسر شهسوار را به یاد آورد که چنین خاطره‌انگیز توسط لادیپو دراماتیزه شده بود و تصمیم گرفت اقتباس خود را از این اتفاق بنویسد. نتیجه *مرگ و شهسوار پادشاه*[۲] (۱۹۷۴) بود، نمایشنامه‌ای که رابطهٔ او با استعمار، فرهنگ یوروبا و تئاتر را به شیوه‌های جدیدی بررسی می‌کرد. این مسأله در نهایت حرفهٔ او را تعریف می‌کند و به جایزهٔ نوبل ادبیات منجر می‌شود و او را به نخستین نویسندهٔ آفریقایی تبدیل می‌کند که برندهٔ این جایزه شده است.

استخوان‌های برهنهٔ داستان ثابت ماند: پادشاه مرده است و افسر منطقه با دستگیری شهسوار پادشاه مداخله می‌کند تا از خودکشی او جلوگیری کند و به این ترتیب پسر شهسوار پادشاه به جای او خودکشی می‌کند. در این

۱ـ Biodun Jeyifo

۲ـ Death and the King’s Horseman

صورت‌فلکی اساسی، سویینکا لایه‌هایی از درهم‌تنیدگی می‌بافد که تماشاگران را از تقلیل نمایشنامه به یک رویارویی ساده میان استعمارگران متکبر و قربانیان استعمارشان باز می‌دارد.

نخستین تغییر سویینکا با همسر افسر منطقه بود: دیگر شرور دستکاری و نادان لادیپو نیست، او دلسوزترین شخصیت بریتانیایی است، کسی که حداقل به دنبال درک چیزی است که در جریان است. در صحنه‌ای مهم، او و پسر شهسوار دربارهٔ اخلاق خودکشی آیینی بحث می‌کنند و پسر توجه او را به اقدامات قهرمانانه و فداکارانه‌ای جلب می‌کند که توسط بریتانیا در طول جنگ تکریم می‌شود «[پس از یک لحظه مکث] شاید من حالا بتونم شما رو درک کنم.» او اذعان می‌کند، اگرچه درک او از سنت یوروبایی محدود است.[۱۴]

این تغییر، افسر منطقه را به عامل اصلی مداخله تبدیل می‌کند، ولو او با یک پیچش دیگر، با ذره‌ای همدردی به تصویر کشیده می‌شود: معلوم می‌شود پسر شهسوار پادشاه، مرید اوست. افسر منطقه این امکان را برای پسرش فراهم کرده بود تا در انگلستان پزشکی بخواند. در حالی‌که در نسخهٔ لادیپو، پسر در میکده‌ای در غنا خبر مرگ پادشاه را می‌شنود، در نسخهٔ سویینکا از انگلیس به خانه می‌رود ـ شخصیتی همانند خود سویینکا که هر دو دنیا را می‌شناسد و خود را در موقعیتی می‌بیند که باید میان آن دو میانجیگری کند. بنابراین پسر، شخصیتی در حال مدرن‌شدن است، کسی که خود را میان فرهنگ‌ها می‌بیند و شاید رویای آینده‌ای را در سر می‌پروراند که در آن دو تجربه‌اش را می‌توان آشتی داد. با این حال، این آینده با قطع مراسم خودکشی توسط افسر منطقه از میان می‌رود که پسر را مجبور می‌کند تا سنتی را نجات دهد که از آن فاصله گرفته بود.

اگر مداخلهٔ بریتانیا به مثابهٔ کنش سبب‌ساز نمایشنامه باقی بماند، سویینکا نیز شخصیت شهسوار پادشاه را اصلاح کرد. در نسخهٔ او، این صرفاً مداخله‌ای از بیرون نیست که آیین تدفین را با خودکشی اجباری آن تضعیف می‌کند. در اینجا شخص شهسوار پادشاه شک می‌کند، تردید می‌کند و با ادعای یک عروس جوان نسبت به خود او، مراسم را به تعویق می‌اندازد. حتی بدون دخالت، چیزی به خطا می‌رود ـ روش‌های قدیمی دیگر بی‌تردید پذیرفته

نمی‌شوند. تقریباً گویی شهسوار پادشاه می‌خواهد توسط افسر منطقه دستگیر شود تا مجبور به خودکشی نشود. هنگامی‌که پسر در نهایت مسئولیت پدر را بر عهده می‌گیرد، او در حال رفوی چیزی است که نه تنها توسط افسر منطقه و همسرش، بلکه توسط پدر خودش نیز شکسته شده است.

سویینکا علاقهٔ خاصی به شرایط تاریخی این رویدادها نداشت (مثلاً او سال را اشتباه گرفت)؛ اما اهمیت گسترده‌تر آنها را درک کرد: در نیمهٔ نخست قرن بیستم، ضرورت خودکشی آیینی زیر سؤال رفت. دلیلی بر این باور وجود دارد که به هر حال شاید تغییر کرده باشد. دخالت بریتانیا فقط پسر را مجبور به تکمیل کنش نکرد. مانع از آن شد که این آیین از روند تحول و نوسازی تدریجی خود عبور کند.

این تغییرات نمایشنامه را پیچیده‌تر، درهم تنیده‌تر و تراژیک‌تر کرد؛ اما آنها به‌تنهایی نمی‌توانستند *مرگ و شهسوار پادشاه* را به یک شاهکار، یکی از نمایشنامه‌های بزرگ قرن بیستم تبدیل کنند که هست. سویینکا در بازنویسی داستان شهسوار پادشاه، هر چیزی را بسیج کرد که دربارهٔ تئاتر و سنت می‌دانست و این نمایشنامه را به پژوهشی ژرف در آیین‌ها تبدیل کرد که احتمالاً قدیمی‌ترین شکل معناسازی بشریت است.

بینش کلیدی سویینکا این است که خودکشی شهسوار تنها مراسمی نیست که اجرا می‌شود. چنین اندیشیدن به معنای پذیرش آن است که یوروباها، یا به‌طور کلی آفریقایی‌ها تنها مردمی هستند که آیین‌ها را اجرا می‌کنند، در حالی‌که مستعمره‌نشینان هستند که مخل آیین‌ها می‌شوند. این دقیقاً همان چیزی بود که ذهنیت استعمارگر را نشان می‌داد، ذهنیتی که سویینکا تلاش می‌کرد آن را متزلزل کند. راه او برای ایجاد آشفتگی صرفاً نشان دادن آن نبود که آیین اختلال‌گر بد است. این برای نشان دادن ناآگاهی مردمی بود که درک نمی‌کنند آیین‌ها چقدر عمیق همه جوامع، از جمله بریتانیایی‌ها را سازماندهی می‌کنند.

***

در تحلیل بُعد آیینی تعارض، سویینکا به انسان‌شناسی و دیدگاه آن سوق

یافت که همهٔ فرهنگ‌ها مبتنی بر کنش‌های نمادین‌اند. زمانی‌که این رشته در قرن نوزدهم شکل گرفت، مدتی طول کشید تا این رشته به این بینش برسد. در حالی‌که باستان‌شناسان، مجموعه‌داران، کتابداران و مترجمان (عمدتاً غربی) مشغول بازیابی ویرانه‌ها، مجسمه‌ها و نسخه‌های خطی از جهان (عمدتاً) غیرغربی بودند، گروه دومی از پژوهشگران اعمال غیرمادی و نظام‌های اعتقادی را هدف گرفتند. تلاش برای درک اینکه مردم غیرغربی به چه چیزی باور دارند و چگونه زندگی می‌کردند، به رشتهٔ جدید انسان‌شناسی تبدیل شد.

ایدهٔ اصلی این بود که برخی از گروه‌های غیرغربی به گونه‌ای زندگی می‌کردند که گویی در مراحل اولیهٔ رشد انسانی هستند و به انسان‌شناسان فرصتی می‌داد تا درک کنند چگونه همهٔ انسان‌ها در دوران پیشامدرن می‌زیسته‌اند. تنها راه مطالعه این بود که با قبایل دورافتاده زندگی کنید و بیاموزید آنها جهان را چگونه می‌بینند. چگونه جامعهٔ خود را سازماندهی می‌کردند؟ نظام اعتقادی آنها چه بود؟ طرز فکر «بدوی» آنها چه بود؟ انسان‌شناسان پروتکل‌هایی را توسعه دادند تا نظام‌ها و ارزش‌های خود را در این جوامع فرافکنی نکنند. آنها را چون بقایای گرانبهایی از عصر حجر می‌دیدند که به انسان‌شناسان عصر ماشین اجازهٔ انداختن نگاهی اجمالی به گذشته را می‌داد.[۱۵]

مطالعهٔ گذشته با مطالعهٔ آثار زنده براساس مفهوم «تمدن پیشرفته» یا «فرهنگ والا» بود که توسط هنرمندان خارق‌العاده، به قله‌های تمدن پیشرفته، به‌مثابهٔ دستاوردهای استثنایی شناخته می‌شد. اینها شاید شامل بزرگ‌ترین معابد و کلیساها، شاهکارهای مجسمه‌سازی و نقاشی، باشکوه‌ترین سمفونی‌ها و مهم‌ترین قطعات ادبیات باشد. بزرگ‌ترین براساس معیار چه کسی؟ غالباً این فرهنگ‌های غربی بودند که این رتبه‌بندی‌ها را پایه‌ریزی کردند که در آن فرهنگ‌های برگزیدهٔ گذشته، همانند یونان یا مصر را شامل می‌شد که اعتقاد بر این بود چشمه‌های فرهنگی اروپای مدرن هستند. مهم نبود که یونان عصر برنز، همانطور که در هومر به تصویر کشید، مسلماً از اروپای مدرن دورتر بود تا مثلاً از قرون وسطای عربی. عطف به ما سبق، یونان صرفاً به‌عنوان منشأ اروپا برگزیده شد – و اهمیتی هم نداشت مفهوم اروپا در آن زمان وجود نداشته است.

اما اگرچه مفهوم شاهکارهای فرهنگی با این مفهوم ساخته‌شده از اروپا و ریشه‌های فرهنگی آن کلید خورده بود، ایدهٔ شاهکارها در اصل می‌تواند به فرهنگ‌های دیگر تعمیم یابد. از این رو، در میان باستان‌شناسان و کتابداران، جستجو برای شاهکارهای مدفون یا فراموش‌شده مانند مجسمهٔ نیم‌تنهٔ نفرتیتی، کدهای آزتک، معابد بودایی یا مجسمه‌های یوروبا است.

مشکل این رویکرد «قله‌های فرهنگ»، حتی از نوع گسترده، این بود که با جوامعی به مشکل برخورد می‌کرد که اشکال فرهنگی تکامل‌یافته در اروپا را نداشتند. برای مثال، مردم کوچ‌نشین یا نیمه کوچ‌نشین که فاقد نوشتار بودند، در مرحلهٔ پیشافرهنگ زندگی می‌کردند، مرحله‌ای که هنوز به قله‌های مثلاً مصر باستان، چین عصر تانگ یا مکزیک قرن پانزدهم نرسیده بود، چه رسد به لندن یا پاریس مدرن.

در طول قرن بیستم و در مواجهه با جنبش استعمارزدایی از فرهنگ، انسان‌شناسی تغییر کرد. این ایده به‌طور فزاینده‌ای مشکوک شد که مطالعهٔ گروه‌های جداشده از انسان‌ها به شما امکان دسترسی به گذشتهٔ دور را می‌دهد. این مسأله مبتنی بر طرز فکری استعماری بود که جهان «پیشرفتهٔ» غربی را در برابر بقایای «بدوی» گذشته‌های دور قرار می‌داد. در پاسخ، نسل جدیدی از مردم‌شناسان ایدهٔ «فرهنگ‌های والا» را کنار گذاشتند و بر ساختارهای اعتقادی، به‌ویژه نظام‌های خویشاوندی تمرکز کردند. همهٔ جوامع آنها را داشتند، بنابراین مطالعهٔ آنها به معنای خریدن ذهنیت استعماری قدیمی کشورهای پیشرفته و کشورهایی نبود که هنوز به آنها نرسیده بودند.[۱۶]

بنابراین فرهنگ دیگر موضوع قله‌های آفرینش نبود که تنها توسط افراد برگزیده در فرهنگ‌های برگزیده به دست می‌آمد: اکنون همهٔ انسان‌ها دارای فرهنگ بودند. در غذاهایی آشکار می‌شد که می‌خوردند یا از خوردن‌شان امتناع می‌کردند، در نحوهٔ سکونت آنها، در داستان‌سرایی، خواه شفاهی یا مکتوب، در نظام‌های اعتقادی از همه نوع و در رقص، موسیقی و آیین.[۱۷]

رویکرد جدید انسان‌شناسی چنان قدرتمند بود که سایر رشته‌ها از جمله جامعه‌شناسی از آن وام گرفتند. از طریق این کار، اتفاق غیرمنتظره‌ای رخ داد:

مردم‌شناسان معطوف‌سازی توجه‌شان به جوامع خود را آغاز کردند. اگر دیگر معقول نبود که صرفاً مشغول کشف شاهکارهای فراموش‌شده در خارج از کشور باشند، شاید هم منطقی نبود تنها روی شاهکارهای داخلی تمرکز کنند؟ اگر همهٔ گروه‌بندی‌های انسان‌ها تولید فرهنگ می‌کنند، پس این به آن معناست که فرهنگ فقط در موزه‌ها، سالن‌های کنسرت و کتابخانه‌ها رخ نمی‌دهد. همه جا رخ می‌دهد.

گاهی‌اوقات با تکیه بر دانشمندان قرن نوزدهمی علاقه‌مند به هنر عامیانهٔ اروپایی، مردم‌شناسان و جامعه‌شناسان که اکنون مطالعهٔ انگلستان و دیگر کشورهای اروپایی با همان ابزارها را آغاز کرده بودند، آنها مطالعهٔ فرهنگ‌های مستعمره، تجزیه و تحلیل عادات غذایی، ذائقه، نظام‌های ارزشی، باورها و آیین‌ها، از جمله افرادی از طبقهٔ کارگر را توسعه دادند که تا آن زمان از حوزهٔ فرهنگ کنار گذاشته شده بودند.[۱۸] این چرخش درونی گاهی‌اوقات به مثابهٔ نسبی‌گرایی فرهنگی[۱] مورد تمسخر قرار می‌گرفت: این ایده که همهٔ فرهنگ‌ها برابرند؛ اما این توصیف تنها تا حدی درست بود. این رویکرد تنها زمانی نسبی‌گرا به نظر می‌رسید که از دریچهٔ مدل قدیمی «قله‌ها» دیده می‌شد.

در حقیقت، دو مفهوم فرهنگ را می‌توان با هم آمیخت. آثار خارق‌العاده از همه نوع هنوز هم بدون سلسله‌مراتب قدیمی فرهنگ‌ها را می‌توان به عنوان خارق‌العاده تحسین کرد. می‌توان حماسه‌ای شفاهی مانند *سونجاتا* را به‌عنوان بهترین عصاره‌گیری فرهنگ مالی ارزش‌گذاری کرد، یا نقاب‌های اگونگان را برای عملکرد آیینی‌شان با ریشه‌های عمیق در سنت یوروبا، بدون نگرانی «به خوبیِ» ظروف چینی یا نقاب‌های مرگ مصری ارزیابی کرد. پرسش «آیا آنها به همانَ اندازه خوب هستند» دیگر معنی نداشت. آثار به دلایل مختلف در خور توجه بودند، گاهی به این دلیل آنکه به‌ویژه در فرهنگی ارزش‌گذاری می‌شد که آنها را تولید می‌کردند، گاهی‌اوقات به این دلیل که بازدیدکنندگان خارجی را مسحور می‌کردند (مانند ژوان‌زانگ در هند)، گاهی‌اوقات چون، همانند موج بزرگ هوکوسای، به‌طور گسترده‌ای هر دو را در یک فرهنگ و خارج از آن منتشر کرده بودند، بدون اینکه لزوماً «بهترین» یا حتی معمولی در نظر گرفته

۱- Cultural Relativism

شود. همانطور که سویینکا در کار اخیر خود بیان کرده است، نسبی‌گرایی فرهنگی تنها می‌تواند آغازی برای کاوش در فرهنگ باشد، نه پایان.[۱۹] این کتاب نیز بر همین فرض استوار است.

***

چرخاندن چشم انسان‌شناسانه به سوی انگلستان دقیقاً همان کاری بود که سویینکا در *مرگ و شهسوار پادشاه* انجام داد. مستعمره‌نشینان انگلیسی برای تکریم دیدار یک شاهزادهٔ سلطنتی، بالماسکه‌ای استادانه و مفصلی در اقامتگاه اجرا می‌کنند. آنها در لباس‌ها و خرقه‌های مختلف گرد هم آمده‌اند تا حرکات رقصی ویژه‌ای را برای نشان‌دادن این رویداد مهم و نمادین اجرا کنند. گروهی «بریتانیا حکمرانی کن» را بد می‌نوازد. شرکت‌کنندگان چیزی را مرور می‌کنند که سویینکا «آیین معرفی» می‌نامد؛ در حالی‌که هر کدام با تشریفات به شاهزاده ارائه می‌شوند. افسر منطقه و همسرش روسری‌های یوروبایی می‌پوشند که مربوط به جشنوارهٔ سالانه‌ای است که به افتخار اجداد درگذشته، جشن گرفته می‌شود. آشکارا آنها چیزی در مورد این آیین نمی‌دانند؛ اما برخی از حرکات را به‌طور سطحی تقلید می‌کنند و به دنبال سرگرمی شاهزاده و دیگر استعمارگران هستند. این مراسم عجیب‌وغریب سپس با مشکل دفن پادشاه مختل می‌شود. در این لحظه، دو جامعه، که هر کدام به آداب و رسوم ویژهٔ خود محدود شده‌اند، با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند که تأثیری ویرانگر دارد.

برخورد فرهنگ‌ها اجتناب‌ناپذیر نیست: این ناشی از جهالت (نوعی از نادانی که انسان‌شناسان و هنرمندانی چون سویینکا به دنبال مقابله با آن بودند) است. بریتانیایی‌ها، بی‌توجه به آیین‌های خود، با خوش‌خیالی با این باور اشتباه در اعمال یوروبایی دخالت می‌کنند که هر آیینی منسوخ و بربری است، به‌زودی، پسر بازگشتهٔ شهسوار پادشاه، به آنها و حضار دربارهٔ هتک حرمتی سخنرانی خواهد کرد که با پوشیدن لباس‌های یوروبایی خارج از متن مرتکب می‌شوند. سویینکا جهانی را به ما نشان می‌دهد که توسط آیین‌ها در کنار هم قرار گرفته است. آنچه ما به آن نیاز داریم، نقشه‌ای از نحوهٔ پیمایش آنها است. پسر شهسوار پادشاه، میانجی، تمام تلاش خود را می‌کند تا نقشه‌ای

فراهم کند؛ اما هیچکس او را جدی نمی‌گیرد. سویینکا، میانجی دیگر، آشکارا امیدوار بود وضعیت بهتری داشته باشد.

در میانهٔ این درگیری‌ها، افسر منطقه به همسرش جین[۱] برخورد می‌کند «دقیقاً چه زمانی یک انسان‌شناس اجتماعی شدید؟»[۲۰] این یک پرسش و کلمهٔ کلیدی مناسب است؛ زیرا این دقیقاً همان چیزی است که سوییبنکا، اگر نه همسر افسر منطقه، به آن تبدیل شده بود. یا بهتر است بگوییم، انسان‌شناسی اجتماعی چیزی بود که سوییبنکا در نگاه به همهٔ جوامع، از جمله انگلستان، از نظر مراسم و آیین‌ها از آن بهره می‌برد.

مفهوم گسترش یافتهٔ سوییبنکا از فرهنگ، مکاتبات شگفت‌انگیزی در سراسر حوزهٔ دور از علاقه خودش، بیش از همه میان دنیای آیینی یونان باستان و جهان یوروبایی به همان اندازه باستانی، مرکز توجه قرار داد. علاقهٔ اصلی او اوگون[۲]، خدای یوروبایی بود، خدای مرتبط با خلاقیت ـ از نظر سوییبنکا، مهم‌ترین خدای یوروبا؛ زیرا او با چیزی که سوییبنکا «انتقال» نامید، از جمله عبور به دنیای اجداد مرتبط بود.[۲۱] اوگون همچنین سوییبنکا را به یاد دیونیسوس، خدای تئاتر یونانی می‌اندازد.[۲۲] به نوعی، سوییبنکا با خدایان یونانی همان کاری را می‌کرد که رومی‌ها انجام داده بودند، یعنی آنها را از موقعیتی در دوردست برای اهداف خود تطبیق می‌دادند.

علاقهٔ سوییبنکا به اوگون و دیونیسوس به او اجازه داد تا به یک پرسش مهم مرتبط با درک انسان‌شناختی او از فرهنگ بپردازد: رابطهٔ میان آیین و تئاتر چیست؟ اثری که در آن او به صراحت به این پرسش پرداخت، اقتباس او از *کاهنه‌های باکوس*[۳] اوریپید بود.

اوریپید، جوان‌ترین در میان سه تراژدی‌نویس، این نمایشنامه را برای کشف منشأ تئاتر و رابطهٔ آن با آیین نوشته بود ـ تراژدی‌های یونانی همچون بخشی از جشنوارهٔ دیونیسوس اجرا می‌شدند ـ به همین دلیل است که *کاهنه‌های باکوس* خود را به‌خوبی به پرسش سوییبنکا وامی‌دارد. در پانتئون یونانی، دیونیسوس

۱ـ Jane
۲ـ Ogun
۳ـ The Bacchae

دیرآمده بود، خدایی بیگانه که از شرق معرفی شد. نمایشنامهٔ اوریپید خشونت ناشی از مقاومت در برابر این خدا و آیین او را بررسی می‌کند؛ زیرا پادشاه تبس تلاش می‌کند خدا را دور نگاه دارد. پی‌ساخت با *مرگ و شهسوار پادشاه* تفاوت چندانی ندارد. این شامل مداخله، در نقش یک سیاستمدار نادان، در سلوک آیینی است که مردم خواستار آن هستند و آن را درست می‌دانند. (فرقهٔ دیونیسوس در درجهٔ نخست برای طبقات فرودست بود، واقعیتی که سویینکا در اقتباس خود با معرفی همسرایان از مردم برده بهره جست.)

درون‌مایهٔ آیین و چگونگی ارتباط آن با تئاتر در کل نمایشنامه جریان دارد و از صحنهٔ آغازین آن شروع می‌شود که در آن همسرایان زیر شلاق‌اند. ما فکر می‌کنیم در حال تماشای آیینی هستیم که در حال اجرا است، آیینی که نیاز به ریختن خون واقعی دارد؛ اما پس از آن سردرگمی در مورد چیزی وجود دارد که چقدر این شلاق قرار است به درد بخور باشد، نشان می‌دهد این اصلاً یک آیین نیست؛ بلکه چیزی است که توسط قوانین متفاوتی اداره می‌شود، یعنی قوانین تئاتر که توضیح می‌دهد چرا بازیگران در درخواست برای کشیدن رنجی واقعی، خشمگین هستند.

در این صحنه و صحنه‌های دیگر، سویینکا نشان می‌دهد اگرچه تئاتر شاید در اصل از آیین‌ها برآمده باشد؛ اما اکنون انتظارات متفاوتی هم برای بازیگران و هم برای تماشاگران دارد. راه دیگر بیان این موضوع برخلاف آیین است، تئاتر دیگر اساساً رویدادی مذهبی نیست. تئاتر مهم است، همه نوع کارکردهای مدنی و فرهنگی را تحقق می‌بخشد و مخاطب و جامعه را به هم نزدیک می‌کند. این فعالیتی معناساز یا حداقل جستجوی معنا است؛ اما از خاستگاه آیینی خود حذف شده است. این پویایی در نمایشنامهٔ اوریپید وجود داشت که به منشأ آیین دیونیسوس و در نتیجه تراژدی یونانی نگاهی به گذشته داشت، همانطور که بخشی از اقتباس سویینکا چنین است که می‌پرسد آیین‌های یوروبایی امروز چگونه و چه معنایی دارند.

در دستان سویینکا، تئاتر وسیله‌ای عالی برای پرسیدن این پرسش مهم در مورد آیین و فرهنگ بود. این مسأله به او اجازه می‌داد تا آیین‌ها، هم یوروبایی و هم یونانی را جذب کند؛ اما آنها را نیز بیازماید. این مسأله به او اجازه داد تا

جنبه‌هایی از سنت یوروبایی را بدون تقبیح آن به عنوان بدوی مورد انتقاد قرار دهد. به او اجازه داد تا سنت‌های مختلف تئاتری، از اوریپید تا شکسپیر را با هم ادغام کند. با پشت سر گذاشتن سلسله‌مراتب قدیمی فرهنگ‌ها، چیزی بسیار نادر تولید کرد: یک شاهکار.

سویینکا هنوز فرهنگ مدرن نیجریه را شکل می‌دهد که از وحشت استعمار و تجارت برده جان سالم به در برده است؛ با استفاده از منابع هنری عظیم کشورش. او آیندهٔ فرهنگ نیجریه و به‌طور گسترده‌تر، فرهنگ آفریقا را همچون یک احیا، یک رنسانس تصور می‌کند، اصطلاحی که دیگر محدود به رنسانس ایتالیا نیست؛ بلکه می‌تواند همچون سازوکار اولیهٔ چگونگی تولید فرهنگ انسانی در همه جا درک شود. مهم‌تر از همه، سویینکا در حفظ سنت‌های فرهنگی یوروبایی با استفادهٔ مجدد از آنها به روش‌های جدید و با آمیختن آزادانهٔ آنها با سنت‌های دیگر مثال‌زدنی بوده است. او به‌جای اینکه خود را از تئاترهای یونانی و دیگر اروپایی دور کند، علی‌رغم سابقهٔ خشونت مرتبط با حضور آنها در نیجریه، با آمیختن دوبارهٔ آنها با سنت‌های یوروبایی، چه قدیمی و چه جدید، آنها را از آن خود ساخت. آثار او اشکال افراطی خشونت اعمال‌شده توسط استعمار اروپا یا تلاش‌های آن برای تحقیر و محو فرهنگ یوروبایی را رد یا پاک نمی‌کند. در عوض، سویینکا با استفاده از تمام منابع فرهنگی شاهد آن تاریخ است که در اختیار دارد.[۲۳]

***

در تشویق یک رنسانس آفریقایی، سویینکا و همچنین دورو لاپیدو نقش غیرمنتظرهٔ دیگری داشتند: آنها پایه و اساس شکوفایی خارق‌العادهٔ سینمای نیجریه را گذاشتند که به عنوان نالیوود[۱] شناخته می‌شود. یکی از فیلم‌هایی که اغلب با آغاز نالیوود همراه است، *برداشت کنگی*[۲] (۱۹۷۰) است، اقتباس سویینکا از نمایشنامهٔ خودش در سال ۱۹۶۵. سویینکا خود در نقش اصلی کنگی، دیکتاتور یک ملت خیالی آفریقایی بازی کرد. برای هدف فرضی مدرن‌سازی کشور، کنگی پادشاه سنتی را برکنار کرده و در مقام یک دیکتاتور

۱ـ Nollywood
۲ـ Kongi’s Harvest

روزافزون نامنظم حکومت می‌کند و قصد دارد همهٔ مخالفت‌ها را از میان ببرد و آیین‌های سنتی، از جمله جشنوارهٔ بسیار مهم یام[۱] را برای افزایش قدرت خود تغییر دهد.

درحالی‌که سویینکا در سینمای انگلیسی‌زبان کار می‌کرد، لادیپو روی سینمای یوروبایی تمرکز داشت، از جمله *آجانی اوگون*[۲] (۱۹۷۶)، داستان شکارچی جوانی که با یک سیاستمدار فاسد مبارزه می‌کند. (لادیپو در این فیلم ایفای نقش کرد و موسیقی متن فیلم از آن اوست.) همراه با *برداشت کنگی*، *آجانی اوگون* دوران طلایی فیلم نیجریه را آغاز کرد.

همان دوران زرین، در شکل اصیلش، چندان دوام نیاورد. در دههٔ ۱۹۸۰، نقش سینماها با کاست‌های ویدئویی موجود در بازار جایگزین شد؛ اما قالب جدید نیز تقاضایی برای محتوای بیشتر پدید آورد، تقاضایی که با بودجهٔ بسیار محدود و در تعداد بالا برآورده شد. هدف فیلم‌های ویدئویی، نه نخبگان فرهنگی، بلکه افرادی بود که از روستاها برای کار در مشاغل خدماتی در شهر آمده بودند. این بازار بزرگی بود و فیلم‌ها به موفقیت‌های محبوبی تبدیل شدند و صنعت بزرگی را به وجود آوردند که به‌زودی از نوارهای VHS به DVD و تلویزیون منتقل شد. امروزه نالیوود بیشتر از هالیوود و بالیوود فیلم تولید می‌کند. همانطور که فمی ادوگبمی[۳]، یک کهنه‌کار نالیوود، اخیراً آن را توصیف کرده است «اکنون شما یک شبکه با امانت‌دهی چندگانه برای نالیوود دارید. امروز نالیوود در بازار فروخته می‌شود، نالیوود صاحب سینما می‌شود، نالیوود در تلویزیون کابلی است، نالیوود در نتفلیکس است. نالیوود در دسترس شماست، در خدمت شماست، از طریق همهٔ رسانه‌ها بدون توجه به جایی که کجایید.»[۲۴]

بزرگی نالیوود باعث پیدایش تعداد زیادی ستاره شده است و آن ستاره‌های جدید به نوبهٔ خود اشکال جدیدی از اجرای تئاتر را می‌آفرینند. *حرف بشنو! زنان نینجا حقیقت را می‌گویند*[۴] (۲۰۱۴)، نمایشنامه‌ای به نویسندگی و

۱ـ Yam
۲ـ Ajani Ogun
۳ـ Femi Odugbemi
۴ـ Hear Word!: Naija Women Talk True

کارگردانی ایفئوما فافونوا[۱]، مورد علاقهٔ من است. فافونوا تعدادی از ستارگان نالیوود را گرد آورده است، از جمله تایوا آجی لیست[۲]، جک سیلوا[۳]، بیمبو آکینتولا[۴]، اومونور[۵]، الوینا ایبرو[۶]، اوفوما مک‌درموت[۷]، زارا اودوفیا-اجوه[۸]، لالا آکیندجو[۹]، ریتا ادوارد[۱۰]، دبورا اوهیری[۱۱] و اودنیک[۱۲]. این زنان داستان‌هایی را بیان می‌کنند که حول محور زندگی در نیجریهٔ امروزی می‌چرخند، به‌ویژه اینکه زنان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این نمایشنامه ملهم از *چهار دختر رنگی که به خودکشی فکر کرده‌اند/وقتی رنگین‌کمان اونف است*[۱۳] (۱۹۷۶) است، نمایشنامه‌ای متشکل از بیست مونولوگ نوشتهٔ ان‌توزاک شانگ[۱۴]، نویسندهٔ آفریقایی آمریکایی و *مونولوگ‌های واژن*[۱۵] اثر ایو انسلر[۱۶] (۱۹۹۶)، نمایشنامه‌ای دربارهٔ جنسیت، روابط و خشونت علیه زنان که توسط بسیاری از بازیگران در روز ۱۴ فوریه به عنوان «V-Day» (روز پیروزی) بازتعریف شده است.[۲۵]

حرف بشنو! - عبارتی نیجریه‌ای به معنای «گوش کن و رعایت کن!»- براساس مونولوگ‌هایی است که به زبان انگلیسی گفته می‌شود و با آهنگ‌های یوروبایی همراهی می‌شود. بازیگران اصلی این نمایشنامه با ترکیب سنت‌های مختلف تئاتر و اجرا، شهرت نالیوود را هدایت کردند و آن را به سمت خشونت خانگی و سایر چالش‌های پیشِ روی زنان در نیجریه هدایت کردند. فافونوا این نمایشنامه را به‌عنوان جایگزینی برای چیزی پروراند که او به عنوان کار «سرشار

۱- Ifeoma Fafunwa
۲- Taiwo Ajai-Lycett
۳- Joke Silva
۴- Bimbo Akintola
۵- Omonor
۶- Elvina Ibru
۷- Ufuoma McDermott
۸- Zara Udofia-Ejoh
۹- Lala Akindoju
۱۰- Rita Edward
۱۱- Deborah Ohiri
۱۲- Odenike
۱۳- Four Colored Girls Who Have Considered Suicide/When the rainbow is Enuf
۱۴- Ntozake Shange
۱۵- Vagina Monologues
۱۶- Eve Ensler

از ترس‌آگاهی و خشم» برآمده از اروپا توصیف کرد که باعث شد او بر موسیقی، رقص و طنز تأکید کند. نمایشنامهٔ او فراتر از تصور اصیل خود طنین‌انداز شد. پس از نخستین اجرا، متوجه شد «زنان بعد از نمایش شروع به گرد هم آمدن در سرسرا و تبادل داستان کردند. در چشم بر هم زدنی، این اجازه‌ای برای صحبت کردن بود.»[۲۶] *حرف بشنو!* فضایی را برای بازیگران و تماشاگران فراهم می‌کرد تا شرایط خود را بیازمایند، چیزی به‌ویژه با ارزش، همانطور که او مشاهده کرد، در فرهنگی که تمایل به انگ زدن به درمان دارد.

پس از نمایش در نیجریه، *حرف بشنو!* مخاطب دومی در خارج از کشور پیدا کرد، مخاطبی که شامل جوامع تبعیدی نیجریه‌ای می‌شود که با نالیوود هماهنگ‌اند؛ اما همچنین مخاطبانی که اطلاعات اندکی دربارهٔ این صنعت و ستاره‌های آن دارد. این نمایش به جشنوارهٔ تئاتر ادینبورگ[۱] و ایالات متحده رفت، جایی‌که در مکان‌هایی همانند تئاتر عمومی در نیویورک[۲] و در دانشگاه هاروارد ارائه شد.[۲۷] تایو آجای لیست، یکی از ستاره‌های بازیگر اصلی، در مورد موفقیت *حرف بشنو!* با ترغیب مخاطبانش به توجه بیشتر به تئاتر به عنوان وسیله‌ای برای تغییرات اجتماعی تأمل می‌کند. «اینجاست که روایت روشنفکرانه ساخته می‌شود... ما تغییر فکری نیجریه را آغاز کرده‌ایم و اینجاست که آنها باید به ما بپیوندند.»[۲۸] حرفهٔ آجای تاریخ نالیوود و رابطهٔ آن با تئاتر را به تصویر می‌کشد. او بیش‌تر برای تماشاگران بابت نقش‌های سینمایی از سریال‌های آبکی گرفته تا تریلرهای اکشن شناخته می‌شد؛ در حالی‌که در مقام مجری تلویزیون نیز فعال است، اما مانند خود نالیوود، ریشه‌های او به تئاتر بازمی‌گردد ـ نخستین حضور او روی صحنه، بازی در نقش یک دختر روستایی در فیلم *شیر و جواهر*[۳] اثر وله سویینکا بود. او همراه با پیروان کهنه‌کار نالیوود، در حال کشف دوبارهٔ قدرت تئاتر بود.

هم سویینکا و هم *حرف بشنو!* به ما یادآوری می‌کنند که فرهنگ با تلفیق شکوفا می‌شود، نه با خلوص و به عاریت گرفتن اشکال فرهنگی به جای محبوس کردن آنها. نمایشنامه‌نویسان و اجراگران بزرگ هر جا که بتوانند

۱ـ Edinburgh

۲ـ Public Theater

۳ـ The Lion and the Jewel

مطالبی پیدا می‌کنند تا از آن آثار هنری بیافرینند که با زمان و مکان خودشان حرف می‌زنند. تئاتر یک هنر شدیداً محلی است که در یک مکان ویژه در برابر تماشاگران ویژه رخ می‌دهد و در عین حال پاسخگوی نیاز اساسی انسان برای اجتماع در مکان‌های ویژه معناسازی است. همان‌طور که آجای لیست می‌گوید، در چنین مکان‌هایی است که روایت‌های واقعی ساخته می‌شوند.

اپیلوگ

آیا در سال ۲۱۱۴ میلادی کتابخانه‌ای وجود خواهد داشت؟

در سال ۲۰۱۵، مارگارت اتوود[۱] سوار یکی از تراموا‌های برقی بی‌صدا شد که در اطراف اسلو[۲] به سرعت در تردد بود و به خودش اجازه داد تا به تپه‌های بالای شهر برده شود. از ایستگاه، او جاده‌ای جنگلی را پیش گرفت که به سوی جنگل به‌خوبی نگهداری شده بودند، مسیری که با فلش‌های سفیدرنگ مشخص شده بود. با چند ده نفر همراهی می‌کرد، همگی به دلیل نم‌نم باران، کلاه و بارانی پوشیده بودند یا چتر به دست داشتند. هنگامی‌که این دستهٔ رنگارنگ راه خود را از میان جنگل پیش می‌گرفتند، جاده، عرصه را برای مسیر پیاده‌روی خالی کرد و گاهی با تخته‌هایی تقویت می‌شد تا کوهنوردان را با خیال راحت به مقصد هدایت کند، فضای باز مدوری در جنگل. درختان اخیراً قطع شده بودند؛ اما درختان جدیدی کاشته شده بودند، نهال‌های کوچک، با پانزده تا بیست سانتیمتر ارتفاع که با پوشش سفیدی به دقت از آفات محافظت می‌شدند. در میان نهال‌ها، مارگارت اتوود و همراهانش با قهوهٔ داغ، دم‌کرده در فنجان‌های چدنی روی آتش و شکلات پذیرایی می‌شدند. مردم به‌صورت دسته‌جمعی می‌ایستادند یا روی زمین می‌نشستند و عکس می‌گرفتند و صحبت می‌کردند و منتظر شروع مراسم بودند.

۱ـ Margaret Atwood

۲ـ Oslo

نخستین کسی که صحبت کرد کیتی پترسون[۱] بود؛ ذهن خلاق پشت این رویداد. او که اهل اسکاتلند بود، به عنوان هنرمندی در پی آوردن فرآیندهای کوچک و بزرگ، نامی برای خودش دست‌وپا کرده بود، فرآیندی چنان کوچک یا چنان بزرگ تا به‌آسانی توسط انسان‌ها درک شوند. در سخنرانی خود، او مختصر صحبت تکرارشونده‌ای داشت که چرا آنها در اینجا، در جنگل فرای اسلو گرد آمده‌اند. سپس اتوود، پیش از شروع قسمت اصلی مراسم، چند کلمه حرف زد.

اتوود که رمان‌های ویران‌شهری‌اش وحشت‌های کنترل مردسالارانه بر زنان، خطرات الیگارش‌های شرکتی و پیامدهای بالقوهٔ مهندسی ژنتیک را به تصویر می‌کشد، جعبه‌ای با روبان‌های بنفش با خود آورده بود. اتوود توضیح داد که جعبه حاوی متنی به نام *ماه ستون‌نویس*[۲] بود؛ اما طبق قوانینی که پترسون وضع کرده بود، این تنها چیزی است که او اجازه داشت در موردش بگوید، شاید جز برای بیان اندیشهٔ پشت عنوان که به گفتهٔ او قرار بود ایدهٔ نوشتن را در کنار ایدهٔ زمان بگذارد. سپس پترسون نزدیک شد و پیش از گرفتن جعبه و تحویل آن به نمایندهٔ کتابخانه عمومی اسلو، به گونهٔ اتوود بوسهٔ ریزی زد. او به شوخی یا نیمه‌شوخی گفت «مراقب جعبه باش» یا شاید واقعاً نگران بود. این ژست‌ها و اعمال نه جدیت تمرین‌شدهٔ یک مراسم مذهبی را داشت و نه تئاتر صرف بود. آنها چیزی در میانه بودند (همانطور که خوانندگان سویینکا شاید دریابند). سپس نماینده سخنرانی کوتاهی ارائه کرد و قول داد که از جعبهٔ حاوی *ماه ستون‌نویس* مراقبت کند و در زمان رسیدن، آن را به نگهبان بعدی خود تحویل دهد. بعد از مراسم، اتوود مصاحبهٔ کوتاهی انجام داد و از مخاطبانش خواست که اقیانوس را نکشند. سپس همه به آرامی راهی خانه شدند.[۱]

اتوود نخستین نویسنده‌ای بود که پترسون برای مشارکت در پروژه‌ای هنری دعوت کرد که ایده‌ای از ذخیره‌سازی فرهنگی طولانی‌مدت را با پایداری محیطی می‌آمیخت. پاکسازی در جنگل‌های فرادست اسلو بخشی از این پروژه است و این‌چنین با علامتی چوبی مشخص شده که به یک درخت پیچ شده است. با حروف قرمز به هر کسی اطلاع می‌دهد که از آنجا می‌گذرد، مبنی‌بر

۱ـ Katie Paterson
۲ـ Scribbler Moon

اینکه پاکسازی بخشی از Framtidsbiblioteket است، واژه‌ای که به انگلیسی پروژهٔ کتابخانهٔ آینده ترجمه شده است. در کنار این سه واژه، دایره‌های متحدالمرکزی قرار دارند که شبیه به حلقه‌های یک درخت می‌مانند.

ایدهٔ پترسون این بود که برای هر یک از ۹۹ سال بعد، یک نویسنده متنی بنویسد، به حفظ هر چیزی دربارهٔ آن به جز عنوانش متعهد شود، رازداری کند و در مراسم تحویل شرکت جوید. جعبه‌های حاوی نسخه‌های خطی قرار است به اتاق ویژه‌ای در کتابخانهٔ عمومی اسلو منتقل شوند، جایی‌که بازدیدکنندگان می‌توانند وارد شوند و عناوین آن را ببینند؛ اما آنها را نخوانند یا بررسی کنند. متون تا سال ۲۱۱۴ مهر و موم شده نگهداری خواهند شد. در آن مرحله، آنها روی کاغذهایی ساخته شده از درختانی به چاپ خواهند رسید که به عنوان نهال در سال ۲۰۱۴ کاشته شده بودند. همانطور که عنوان پروژه، کتابخانهٔ آینده، نشان می‌دهد مانند بسیاری از داستان‌های اتوود، دربارهٔ آینده است.

اتوود در متن کوتاهی نوشته‌شده به همین مناسبت این‌گونه گفت:

> آیا هیچ انسانی در آنجا منتظر دریافت آن خواهد بود؟ آیا «نروژ» وجود خواهد داشت؟ آیا «جنگل» وجود خواهد داشت؟ آیا «کتابخانه‌ای» وجود خواهد داشت؟ چقدر عجیب است که خیال کنیم صدای خودم ـ که در آن زمان برای مدت طولانی خاموش بود ـ ناگهان پس از ۱۰۰ سال بیدار شده است. نخستین چیزی که صدا می‌گوید، وقتی دستی هنوز مجسم نشده آن را از ظرف بیرون می‌کشد و به قصد صفحه نخست آن را باز می‌کند، چیست؟[۲]

همانطور که اتوود در مصاحبه‌ای پس از مراسم افزود، نوشتن برای آینده کاری است که همه انجام می‌دهند، به این معنا، نوشتن فناوری است که باعث می‌شود گفتار در طول زمان ماندگار شود. آنچه در اینجا متفاوت بود، این بود که کتابخانهٔ آینده وقفه‌ای عمدی ایجاد کرد، وقفه‌ای ۹۹ ساله در مورد اتوود و هر سال کاهش می‌یابد، به طوری‌که شرکت‌کنندهٔ نهایی تقریباً درست همچون یک چرخهٔ تولید عادی، انتشار فوری را شاهد خواهد بود.

این وقفهٔ مصنوعی ویژگی تاریخ فرهنگی را بازتولید می‌کند که برای این

کتاب بسیار مهم بوده است: وقتی شی‌ای فرهنگی پس از وقفه‌ای بازیابی می‌شود، چه رخ می‌دهد؟ معمولاً وقفه چیزی نیست که عمداً ایجاد شود؛ بلکه چیزی است که از طریق اقباس رخ می‌دهد، مانند ریزش پوشش ورودی غار شووه، جنگ‌ها، تغییرات محیطی یا تغییرات فرهنگی در چیزی که شایستهٔ حفظ است. در مورد کتابخانهٔ آینده، وقفه طوری مهندسی شده است که در لحظهٔ پیدایش رخ دهد.

این آزمایش چه چیزی را فاش می‌کند؟ کتابخانهٔ آینده از طریق مراسم تحویل وعده، پیمان خطیر سکوت و نگهبانی از کتابخانه، توجه به نهادهایی را جلب می‌کند که اجازه می‌دهند اشیای فرهنگی ذخیره و به آینده منتقل شوند. «آیا «کتابخانه» وجود خواهد داشت؟» اتوود در مصاحبه‌اش پرسید و با احتیاط گیومه‌هایی در اطراف واژه گذاشت، شاید نگران این بود که ایدهٔ کتابخانه شاید دستخوش تغییر شود یا اصلاً وجود داشتن آن متوقف شود. نروژ، یا شهر اسلو، می‌تواند تصمیم بگیرد که کتابخانه‌ها هزینه‌ای بیهوده است و دارایی‌های خود را بفروشد. از نظر اتوود، سرنوشت کتابخانه با کتابخانه‌ای بزرگ‌تر گره خورده است: چه بر سر نروژ خواهد آمد؟ اگر همان دولت دیگر وجود نداشته باشد، کتابخانه در دست یک نهاد حاکم دیگر یا اصلاً در دست کسی نخواهد بود.

پرسش اتوود، «آیا «جنگل» وجود خواهد داشت؟» بحث را از دولت‌ها و نهادها به محیط زیست تغییر جهت می‌دهد. از میان سه بخش پروژه، جنگل غیرمعمول‌ترین بخش است، آن چیزی که در جمع ما از بحران زیست‌محیطی سخن می‌گوید و نیاز به شیوه‌های پایدار دارد. همچنین آسیب‌پذیرترین است. تغییرات اقلیمی شاید به این معنی باشد که نهال‌های کاشته شده در سال ۲۰۱۴، در معرض تهدید آفات جدید، طوفان‌های شدید، آتش‌سوزی جنگل‌ها یا اثرات نامطلوب برخی پروژه‌های مهندسی جغرافیایی نومیدکننده قرار خواهند گرفت؛ اما جنگل‌های نروژ وسیع‌اند و نروژ در فهرست کشورهایی قرار ندارد که بیشتر در معرض خطر تغییرات آب‌وهوایی قرار دارد. از این نظر، انتخاب پترسون انتخاب مناسبی است. شاید او همچنین از این واقعیت الهام گرفته بود که نروژ به‌ویژه درگیر محیط‌زیست‌گرایی شده است و از جمله دستاوردهای دیگر، بالاترین درصد وسایل نقلیه الکتریکی را به خود اختصاص داده است.

وقتی به یاد بیاوریم که هزینهٔ این دستاوردها، دست کم به‌طور غیرمستقیم، از ذخایر نفتی بزرگ نروژ پرداخته می‌شود که به ثروت صندوق عظیم دولتی آن نیز کمک می‌کند، چیزها اندکی پیچیده‌تر می‌شود. این صندوق، همراه با موقعیت جغرافیایی خوش‌شانس نروژ با توجه به تغییرات آب‌وهوا، است که در واقع بهترین تضمین برای وجود نروژ و بنابراین یک کتابخانه است. پس به یک معنا، این دقیقاً پول نفت نروژ است که به تغییرات آب‌وهوایی کمک می‌کند، به احتمال زیاد تضمین می‌کند که نروژ تا سال ۲۱۱۴ زنده خواهد ماند؛ حتی اگر جنگل‌هایش زنده نمانند.

البته کتابداران آینده شاید تصمیم بگیرند بخشی از پروژه را کنار بگذارند که تصریح می‌کند این آثار روی کاغذ ساخته شده از آن درختان چاپ می‌شود و در عوض آنها را در اینترنت قرار می‌دهند که شاید از نظر زیست‌محیطی ارجحیت داشته باشد (مشروط بر اینکه مولد الکتریکی به روشی پایدار تولید برق کند). فضای ذخیره‌سازی ابری نیز شاید بهترین شانس برای بقا ارائه دهد، اگرچه برخی با توجه به سرعت تغییر قالب‌ها و ناخوانا شدن، نگران طول عمر ذخیره‌سازی الکترونیکی هستند. تاریخ طولانی فرهنگ ارائه شده در این کتاب یک نکتهٔ احتیاطی برای همهٔ پروژه‌های حفظ طولانی‌مدت می‌افزاید. حجم عظیمی از ادبیات مکتوب از میان رفته است و قطعات نادر کاوش‌شده تا زمان بازیابی ناخوانا مانده بودند یا به دلیل زبان یا نظام نوشتاری فراموش شده بودند یا به دلیل سطح فیزیکی نوشتار پوسیده شده بودند.

همانند پادشاه آشوکا، کتابخانهٔ آینده به کلام مکتوب اعتماد می‌کند. از زمان پیدایش نوشتار در پنج هزار سال پیش، کلام مکتوب تا حدی براساس طول عمر مفروض آن دارای اعتباری بوده است، برخلاف ماهیت زودگذر کلام که تمایل دارد به عنوان زودگذر و ناپایا ناچیز شمرده شود، (برای این قاعده استثناهایی وجود دارد: سنت‌های دانش اسرارآمیز جهت معتمدشدن برای نوشتار بیش از حد گرانبها پنداشته می‌شود). در حقیقت، سنت‌های شفاهی می‌توانند به‌طرز شگفت‌آوری ارتجاعی باشند و ذخیره‌سازی توزیع‌شده را براساس انسان‌های اختصاص یافته در عوض دستگاه‌های ذخیره‌سازی خارجی و نظام‌های ضبط نمادین ارائه دهند که به‌راحتی می‌توانند از میان بروند. سنت‌های شفاهی همچنین می‌توانند انعطاف‌پذیرتر از سنت‌های مکتوب

باشند و با محیط‌های جدید سازگار شوند؛ در حالی‌که نوشتار به نظام ضبط و کد ویژه‌ای وابسته است. با این حال ما به ارسال پیام‌های متنی در طول زمان ادامه می‌دهیم ـ حتی اگر اغلب فراموش کرده‌ایم که چگونه آنها را بخوانیم.

تاکنون بیشتر نویسندگانی که در این پروژه مشارکت داشته‌اند از شمال جهانی هستند ـ مارگارت اتوود کانادایی و دیوید میچل[۱] انگلیسی، پس از آن شاعر ایسلندی، سیگورون بیرگیر سیگورسون[۲] و کارل اووه ناوسگارد[۳] نروژی. نویسندگانی به آنها پیوستند که عمدتاً در شمال جهانی زندگی می‌کنند، مانند الیف شافاک[۴]، رمان‌نویس ترکیه‌ای که بخشی از زندگی‌اش را در لندن سپری کرده است و اوشن وونگ[۵]، شاعر و رمان‌نویس ویتنامی‌تبار که عمدتاً در ایالات متحده بزرگ شده است و در غرب ماساچوست[۶] زندگی می‌کند و هان کانگ[۷]، شاعر و رمان‌نویس اهل کره‌جنوبی، خارج از آنگلوسفر[۸] زندگی می‌کند؛ اما از زمان برنده شدن جایزهٔ بین‌المللی بوکر لندن برای رمان *گیاهخوار*[۹] در سال ۲۰۱۶، در دنیای انگلیسی‌زبان تحسین زیادی یافته است. تا به این‌جا تنها هشتمین و آخرین مشارکت‌کننده، تسیتسی دانگارمبگا[۱۰]، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و فیلم‌ساز زیمبابوه‌ای، اهل جنوب جهانی است و همچنان در جنوب جهان زندگی می‌کند. او از طریق جایزهٔ بین‌المللی دیگر، جایزهٔ نویسندهٔ مشترک‌المنافع، برای رمان *شرایط عصبی*[۱۱] در سال ۱۹۸۸، به شهرت بین‌المللی رسید که به زبان انگلیسی نوشته شده بود.

در مجموع، این هشت نویسنده نسخه‌ای از ادبیات جهان را بازنمایی می‌کنند که نه تنها به شمال، بلکه به زبان انگلیسی نیز متمایل است (در

۱ـ David Mitchell
۲ـ Sigurjón Birgir Sigurõsson
۳ـ Karl Ove Knausgård
۴ـ Elif Shafak
۵ـ Ocean Vuong
۶ـ Massachusetts
۷ـ Han Kang
۸ـ Anglosphere
۹ـ The Vegetarian
۱۰ـ Tsitsi Dangarembga
۱۱ـ Nervous Conditions

وب‌سایت کتابخانهٔ آینده، عناوین آنها صرف‌نظر از زبان خود آثار فقط به زبان انگلیسی فهرست شده است). در این مجموعه، کتابخانهٔ آینده ادبیات جهان و نظام شرکت‌های چندپیشه‌ای نشر و جوایز را بازتاب می‌دهند که تمایل دارند در شمال اروپا و آمریکای شمالی مستقر باشند. به هر حال، جایزهٔ نوبل ادبیات در سوئد آفریده شد و ریاست آن بر عهدهٔ آکادمی سوئد و اعضای آن است. مطمئناً، کمیتهٔ جایزهٔ نوبل تلاش‌هایی برای تجلیل از نویسندگان جنوب جهانی داشته است، از جایزهٔ سال ۱۹۱۳ به رابیندرانات تاگور[۱] تا جایزهٔ سال ۱۹۸۶ به وله سویینکا تا جایزهٔ ۲۰۲۱ به عبدالرزاق گورناه[۲]، که دومی به عبارتی آکادمی، «به دلیل نفوذ بی‌چون‌وچرا و دلسوزانهٔ او در تأثیرات استعمار و سرنوشت پناهندگان در خلیج میان فرهنگ‌ها و قاره‌ها» اعطا شد. جالب خواهد بود ببینیم کتابخانهٔ آینده ـ و به‌طور کلی بازارهای نشر ـ در طول نود و چند سال آینده تا سال ۲۱۱۴ چگونه تکامل خواهند یافت. آیا نویسندگان بیشتری از جنوب جهانی وارد خواهند شد؟ آیا اهمیت زبان انگلیسی کاهش یا افزایش می‌یابد؟ آیا نهادها و جوایز جدیدی پدید خواهند آمد که مستقر در جنوب جهانی باشند، منطقه نیز به احتمال زیاد به‌طور نامتناسبی از اثرات تغییرات آب‌وهوایی آسیب خواهد دید؟

امید به حفظ فرهنگ برای آینده چیزی است که کتابخانهٔ آینده با کپسول‌های زمانی به اشتراک می‌گذارد، تلاش می‌کند اشیای فرهنگی را مهر و موم کند و بدون مزاحمت به آینده بفرستد. آفرینش کپسول‌های زمان به نظر با دوره‌های نومیدی و نابودی همزمان است. در قرن بیستم، نمونهٔ اولیهٔ یک ظرف مهروموم شده بود که به عنوان بخشی از نمایشگاه جهانی ۱۹۳۹، درست پیش از شروع جنگ جهانی دوم، در زمین کوئینز[۳]، نیویورک فرود آمد. این شامل اشیایی روزمره بود؛ اما همچنین ادبیات و تصاویر میکروفیلم‌شده، یک میکروفیلم‌خوان، فرهنگ لغت و متون ترجمه شده به زبان‌های مختلف و همچنین تبریک‌های توماس مان[۴] (به انگلیسی)، آلبرت انیشتین[۵] (به آلمانی) و

۱ـ Rabindranath Tagore
۲ـ Abdulrazak Gurnah
۳ـ Queens
۴ـ Thomas Mann
۵ـ Albert Einstein

رابرت میلیکان[۱]، یک فیزیکدان (به انگلیسی) را شامل بود. فقط دو کتاب چاپ شده شامل کتاب مقدس و یک کتابچه حاوی فهرستی از محتویات کپسول وجود داشت. نسخه‌هایی از این *کتاب بایگانی*[۲] نیز در کتابخانه‌ها توزیع شد تا محتویات کپسول زمان و همچنین آگاهی از وجود و مکان آن حفظ شود. (در این *کتاب بایگانی* حالت دوم نگهداری را تمثیل می‌کرد، روشی که نه به ظروف مهروموم شده، بلکه به توزیع گستردهٔ نسخه‌های متعدد اعتماد دارد. من آن را در اینترنت خواندم.[۳])

کپسول زمان متعلق به نمایشگاه جهانی ۱۹۳۹ قرار بود به مدت پنج هزار سال دست نخورده بماند. متأسفانه، پارک کرونا[۳] در فلاشینگ میدوز[۴] تنها دو متر از سطح دریا ارتفاع دارد، به این معنی که مدت‌ها پیش از سال ۶۹۳۹، کپسول زمان احتمالاً در انتهای اقیانوس اطلس خواهد بود. با پیش‌بینی چنین فجایعی روی زمین، کپسول‌های زمانی دیگری به فضا فرستاده شده‌اند که با نخستین سفینه‌های بین‌ستاره‌ای، پایونیر[۵] ۱۰ و ۱۱ آغاز شد و با رکوردهای طلایی ثبت‌شده در کاوشگرهای بین‌ستاره‌ای وویجر[۶] ۱ و ۲ به اوج خود رسید.[۴] این دیسک‌ها از سیل و جنگ در امان هستند؛ اما بازیابی آنها دشوار خواهد بود. آنها از دخالت انسان در امان هستند؛ اما برای چه کسی در نظر گرفته شده است؟ یا یک هوش بیگانه یا انسان‌های آینده که بر هنر سفرهای میان کهکشانی تسلط دارند، هر دو نماهای طولانی قابل‌توجهی هستند.

یک راه‌حل جایگزین در سال ۱۹۶۹ صورت گرفت، زمانی‌که ماموریت آپولو[۷] ۱۱ یک دیسک حاوی پیام‌های حسن‌نیت ضبط‌شده از سراسر جهان را به فضا برد و آن را به همراه پرچم آمریکا روی ماه گذاشته شد.[۵] (باز آلدرین[۸] تقریباً فراموش کرده بود آن را جا بگذارد؛ نیل آرمسترانگ[۹] در آخرین لحظه

۱ـ Robert Millikan
۲ـ Book of Record
۳ـ Corona Park
۴ـ Flushing Meadows
۵ـ Pioneer
۶ـ Voyager
۷ـ Apollo
۸ـ Buzz Aldrin
۹ـ Neil Armstrong

به او یادآوری کرد که آن را به سطح ماه پرتاب کند، در حالی‌که آلدرین در حال سوار شدن به ماژول ماه‌نورد به قصد بازگشت به زمین بود.[۶]) در همهٔ این موارد، گزینش عبارات فرهنگی ـ احوالپرسی شفاهی ضبط شده، نمادهای نوشتاری – هردمبیل بود، نوش‌دارو پس از مرگ سهرابی برای ساخت کپسول‌های زمان و دستگاه‌های ضبط آنها، نمونهٔ دیگری از واگرایی، در زمان ما، میان مهندسی و علوم انسانی بود.

سرنوشت این کپسول‌های زمانی نشان می‌دهد که پیش‌بینی تهدیدات و تخریب‌های آینده و نه تنها در مقیاس هزاران سال چه دشوار است. کتابخانهٔ آینده در سال ۲۰۲۰، تنها شش سال پس از راه‌اندازی، به دلیل ویروسِ کرونا قطع شد. عملکرد بی‌نقص پروژه، که در آن زمان دارای یک اتاق کاملاً جدید در یک ساختمان کتابخانهٔ کاملاً جدید بود، نهال‌ها به‌خوبی در جنگل رشد می‌کردند، آیین سالانهٔ مراسم تحویل گرفتن بازدیدکنندگان را به خود جلب می‌کرد، بسیاری از فیلم‌های شیک تولید، تدوین و روی وب‌سایت ساده اما زیبای پروژه، با کمک یک دستگاه تبلیغاتی خوش‌کارکرد بارگذاری شدند ـ همهٔ اینها به توفقی ناگهانی منجر شد.

مشکل از ناوسگارد شروع شد. از آنجایی که او در بریتانیا زندگی می‌کرد، به دلیل محدودیت‌های مسافرتی ناشی از ویروس، نتوانست برای مراسم تحویل به نروژ سفر کند. در همین حال، وونگ دعوت برای مشارکت را پذیرفته بود؛ اما به دلیل اختلالات ناشی از همه‌گیری کرونا، در نوشتن مشکل داشت.[۷] بنابراین این پروژه، حداقل موقتاً، خیلی زودتر از آن چیزی متوقف شد که انتظار می‌رفت.

این وقفهٔ ناگهانی پروژه‌ای متکی بر طول عمر، شکنندگی زیرساخت‌های لازم برای حفظ فرهنگ را برجسته می‌کند. اگر صد سال به نظر قاب زمانی نسبتاً کوتاهی بیاید وقتی با ۳۷هزار سال نقاشی‌های شووه یا ۵هزار سال نگارش (و کپسول زمان کوئینز) قیاسش کنیم، ویروس نشان داد که نهادهای فرهنگی همیشه چقدر مستعد شکست هستند. می‌توانیم کتابخانهٔ جدید و فوق‌العاده‌ای بسازیم که توسط یکی از باثبات‌ترین دموکراسی‌ها پشتیبانی می‌شود و توسط یک صندوق سرمایه‌گذاری دولتی تضمین شده است؛ اما یک ویروس کوچک

که خود محصول تغییرات محیطی است، می‌تواند سفر و بسیاری چیزهای دیگر ـ البته نه اینترنت ـ را متوقف سازد.

آینده پیش‌بینی‌ناپذیر است و به ما یادآوری می‌کند فرهنگ در بهترین حالت، زنجیره‌ای شکسته است که در هر نسل به تعمیرش ادامه می‌دهیم. در پایان، آنچه کتابخانهٔ آینده اجازه می‌یابد، ادامه یافتن پس از وقفه‌ای است که خیلی زودتر از هر کسی می‌آید که چیزی غیر از طول عمر درختان، کتابخانه‌ها یا نروژ پیش‌بینی کرده باشد. مهم این است که آیا مردم ـ کتی پترسون، نویسندگان، مطبوعات، مردم ـ همچنان به پروژه‌ای مانند کتابخانهٔ آینده اهمیت می‌دهند یا خیر.

آیا آنها اهمیت خواهند داد؟ انسان‌های آینده، که برای آنان طبیعت آن‌گونه است که ما اکنون می‌شناسیم، شاید در دسترس نباشد، شاید قطع درختان به‌خاطر کاغذسازی را یک نقص اخلاقی بزرگ در نظر بگیرند و ما را به همان شدت قضاوت کنند که اکنون نویسندگان گذشته را به خاطر انحرافات‌شان از هنجارهای قانونی، اجتماعی و اخلاقی ما (در میان شرکت‌کنندگان، فقط هان کانگ از فکر قطع درختان ابراز ناراحتی کرد) قضاوت می‌کنیم.[۸] آینده شاید کتابخانهٔ آینده را به عنوان محصول معمولی نسلی تقبیح کند که سیاره را ویران کرد، به این دلیل که کاشت برخی درختان ردپای زیست‌محیط سنگینی از کل پروژه را با هزینه‌های کربن قابل‌توجه آن در سفر و ساخت، جبران نمی‌کند.

پس آنچه کتابخانهٔ آینده باید به آن امیدوار باشد، این است که خوانندگان آینده این تفاوت در ارزش‌ها را بپذیرند، اینکه مایل به درگیری با انسان‌هایی از گذشته باشند که تقریباً به یقین رفتارشان را چنان خواهند دید که به‌طرز تأسف‌باری برآورده نمی‌کند. این بزرگ‌ترین اعتمادی است که کتابخانهٔ آینده به آن نیاز دارد: اعتمادی که آیندهٔ ما را با سخت‌گیری کمتری نسبت به چیزی قضاوت خواهد کرد که شاید دلیلی برای آن دارد یا حداقل از خلاقیت‌های فرهنگی ما با وجود ناکافی بودن آنها براساس استانداردهای آینده، قدردانی و حفظ کند.

این اعتماد بر پایه‌های متزلزلی استوار است. تاریخ فرهنگی، تاریخ تخریب

ناشی از بلایای زیست محیطی مانند رانش زمین و آتشفشان‌ها و همچنین توسط مهاجمان و استعمارگران خارجی است که از روی جهل و بدخواهی عمل می‌کنند؛ اما فرهنگ نیز توسط دیرآمدگانی نابود شد که به ارزش‌ها و باورهای جدید پایبند بودند. وقایع‌نگارانی که نام نفرتیتی را پاک کردند، احتمالاً واقعاً از فرقهٔ آتنِ جدید ناراحت شده بودند، درست همانطور که کنفوسیوسیان در چین واقعاً احساس می‌کردند که راهبان بودایی از وظایف خود در برابر دولت شانه خالی می‌کنند. به همین ترتیب، مسیحیان قرون وسطی نمی‌توانستند تصور کنند یونانیان و رومی‌های بت‌پرست را در جایگاهی برابر با مسیحیان قرار دهند. تفاوت‌های قابل‌توجهی در ماهیت و میزان خشونت ایجاد شده در این برخوردهای فرهنگی و سایر برخوردهای فرهنگی وجود دارد؛ اما وجه مشترک آنها این است که منجر به تخریب عمدی اشیای فرهنگی، علاوه‌بر از دست دادن جان افراد بی‌شماری می‌شود.

مطمئناً، ما درس‌هایی از تاریخ تخریب آموخته‌ایم که در فرهنگ جریان دارد. قوانین جدید سرقت آثار هنری آشکار را تحت فشار گذاشته است و موزه‌های بیشتری آثاری را بازمی‌گردانند که در دوران استعمار استخراج شده، در شرایط مشکوک به دست آورده یا کاملاً به سرقت رفته‌اند.[۹] ما در حفظ فرهنگ از طریق سایت‌های میراث یونسکو و ابتکارات اجتماع‌پسند پیچیده‌تریم، در حالی‌که به شیوه‌های فرهنگی غیرمادی مانند سنت‌های رقص و نمایش و همچنین سایر اشکال دانش توجه بیشتری داریم که به صورت شفاهی از معلم به دانش‌آموز، تن به تن منتقل می‌شود. اینها دستاوردهای مهمی در مدیریت فرهنگ هستند و نیاز به ترویج خستگی‌ناپذیر و اجرای گسترده‌تر دارند.

اما آموختن درس‌های بزرگ‌تر بقای فرهنگی سخت‌تر است؛ زیرا گذشته همچنان ارزشمندترین نظرات و ارزش‌های ما را به چالش می‌کشد. هر متن یا شی ذکر شده در این کتاب با غلبه بر احتمال نابودی نه تنها در اثر بلایای طبیعی، بلکه در اثر خرابکاری عمدی جان سالم به در برد. آنها علی‌رغم این واقعیت به جا ماندند که در تضاد با جوامعی بودند که توسط آنها پیدا و حفظ شده بودند. متن‌ها و مجسمه‌های بودایی که در چین باقی مانده‌اند، پیدا و حفظ شدند؛ ولو با مخالفت آداب و رسوم سلطه‌گری کنفوسیوس و تائویی

روبه‌رو شدند، درست وقتی فیلسوفان یونانی در بغداد زنده ماندند، ولو از پیروان حضرت محمد (ص) نبودند. به همین ترتیب، برخی از اروپاییان مسیحی، در طی یکی از چند تجدید حیات خود، آماده بودند تا خود را با دوران باستان کلاسیک دوباره آشنا کنند، ولو آن نویسندگان بت‌پرست بوده باشند، درست همانطور که آزتک‌ها اشیای فرهنگ‌های پیشین را با وجود تفاوت‌شان در آیین‌های خود گنجانده بودند. به این‌سان، شورشیان سن‌دومینگ از ایده‌های روشنگری استفاده کردند، حتی اگر این ایده‌ها از کشوری آمده باشد که آنها را به بردگی گرفته بود، درست همانطور که ساکنان مستعمره‌های اروپایی سابق عناصر فرهنگ اروپایی، مانند تراژدی یونانی در مورد سویینکا را به قصد استقلال تغییر دادند.

در همهٔ این موارد، اشیا و اقدامات فرهنگی زنده ماندند، ولو آنها را می‌شد همچون تهدیدی برای کسانی دانست که با این وجود بقای خود را تضمین می‌کردند. این اشیاء مطمئناً هرگونه احساس خلوص فرهنگی را به چالش می‌کشند. بارها و بارها، تاریخ فرهنگی نشان می‌دهد که این سنت‌گرایان و پاک‌دینان، کسانی هستند که روی ایده‌های فضیلت بی‌عیب و نقص سرمایه‌گذاری کرده‌اند که به احتمال زیاد دست به اقدامات تخریب فرهنگی می‌زنند.

سنت‌گرایان نیز با محدودسازی دسترسی به راهبردهای معناسازی از گذشته و جوامع دیگر فرهنگ‌های خود را از منابع ارزشمند محروم می‌کنند. فرهنگ‌ها براساس در دسترس بودن اشکال مختلف بیان و معناسازی، براساس احتمال‌ها و آزمایش‌ها رشد می‌کنند و تا جایی‌که تماس فرهنگی این گزینه‌ها را افزایش می‌دهد، تولید و توسعه فرهنگی را تحریک می‌کند. در مقابل، کسانی‌که روی خلوص سرمایه‌گذاری می‌کنند، تمایل دارند جایگزین‌ها را تعطیل، امکانات و آزمایش‌های پلیسی را در آمیختگی فرهنگی محدود کنند. با انجام چنین کاری، آنها خود را فقیر می‌کنند و در عین حال بر نادیده‌گیری و نابودی آن جنبه‌هایی از گذشته مهر تأیید می‌زنند یا تشویق می‌کنند که با جنبه‌های خود، استانداردهای کوته‌فکرانه تطبیق نمی‌یابد.

قهرمانان این کتاب، مردمی که زندگی خود را وقف انتقال و تداوم

سنت‌های فرهنگی کردند، از جمله کسانی‌که به داستان‌های طولانی خاطره‌ای چون جنگ تروآ متعهد بودند و کسانی‌که شگردهای فرهنگی چون ساخت‌وساز ستون‌ها و آفرینش موزاییک‌ها، نقاشی‌های دیواری و نظام‌های نوشتاری چون هیروگلیف مصری و تصویرنگاری آزتک را به کمال رساندند، در مقابل چنین سنت‌گرایانی ایستاده‌اند. به همان اندازه کسانی قهرمان هستند که نهادهایی را برای حفظ و انتقال ایجاد کردند، از جمله انبارهای حکمت همانند آنچه در بغداد، صومعه‌هایی مانند صومعه‌ای که هیلدگارد بینگن بنا کرد، موزه‌هایی با الهام از علم جدید گذشته که توسط جورج الیوت ترویج شده بود و هنرمندانی مانند وله سویینکا که به سنت‌های اجرا ادامه می‌دهند. همچنین کسانی هستند که برخوردهای فرهنگی (مسالمت‌آمیز) را تسهیل کردند، همانند ژوان‌زانگ با سفرهایش به هند، انین با سفرهایش به چین و سی شوناگون که با میراث فرهنگ چینی در ژاپن دست‌وپنجه نرم می‌کرد. علی‌رغم دیدگاه‌های ناقص و اغلب اشتباه در مورد کشورهایی که این مسافران از آنها بازدید کرده‌اند (یا دربارهٔ آنها شنیده‌اند)، آنها به دنبال برخورد با فرهنگ‌های دیگر بودند تا مفروضات و باورهای خود را به چالش بکشند.

دوست دارم تصور کنم که خوانندگان این کتاب نیز همین کار را کرده‌اند. هیچ یک از آثار باستانی یا پدیدآورندگان در اینجا مورد بحث قرار گرفتهٔ آنها، خالی از ایراد نیستند. فرهنگ‌هایی که آنها را شکل داده‌اند، ارزش‌ها و شیوه‌هایی متفاوتی از فرهنگ ما را داشتند. آنها محصولات جوامعی بودند که تعداد کمی از ما مایل به زیستن در آن است. قلمداد کردن ارزشمند حفظ آنها و پذیرفتن آنها به عنوان بخشی از میراث فرهنگی مشترک ما، مستلزم این نیست که با ارزش‌های عصر آنها موافق باشیم یا آنها را به عنوان نمونه‌های اخلاقی در اینجا و اکنون تقلید کنیم. هیچ یک از آثار ذکر شده در این کتاب با این معیار مطابقت ندارد، نه مصر استثمارگر نفرتیتی، بناهای یادبود آن نمونهٔ معروفی از بردگی کارگرانی بود که آنها را برپا کردند و نه آشوکای خشن که از حمام‌های خونی متأسف بودند که مسئولش بود؛ اما سرزمین‌هایی را ترک نکردند که به‌واسطهٔ آنها پیروز شده بودند، نه یونانیان متکبر و نه رومی‌ها با لژیون‌های‌شان، چه رسد به مأمون که پیش از گفتگو با ارسطو در خواب برادرش را کشت تا به قدرت دست یابد. مهاجمان کشتی، سزاوار تحسین

برای چنین عملی نیستند (اگر واقعاً رخ داده باشد)، نه در مورد استعمارگران اروپایی که جمعیت یک نیم‌کرهٔ کامل و همچنین بسیاری از فرهنگ آن را نابود کردند. تاریخدانان و باستان‌شناسان قرن نوزدهم، مانند فنولوسا، قصد حفظ گذشته را داشتند، اغلب آن را سهواً تخریب کردند و در مقیاس بزرگ مرتکب سرقت شدند. همهٔ پدیدآورندگان فرهنگ باید با خشونت و استثماری دست‌وپنجه نرم کنند که بخشی از تاریخ فرهنگی است، تفاوت‌ها در ارزش‌ها را بپذیرند و اعتماد داشته باشند که آینده نیز بردباری مشابهی از خود نشان خواهد داد.

شک و تردیدهای امروزی در مورد استقراض و مالکیت فرهنگی نه تنها ناشی از تاریخ خشونت جاری در فرهنگ بشری است؛ بلکه به دلیل نگرانی‌ها در مورد آن است که چگونه رسانه‌های اجتماعی باعث می‌شود گردش فرهنگ بی‌اصطکاک به نظر آید. یک مثال خوب یک موج اخیر است ـ نه *موج بزرگ کاناگاوای* هوکوسای، بلکه «موج کره‌ای» یا هالیو[1] که در کنار اینترنت در اواخر ۱۹۹۰ پدیدار شد. این آهنگ در سال ۲۰۱۲ با انتشار موزیک ویدیوی «Gangnam Style» توسط PSY، خواننده، رپر و تهیه‌کنندهٔ کره‌جنوبی شکل گرفت. «گانگام استایل» که به تقلید از گران‌ترین منطقهٔ سئول نام‌گذاری شد، شامل اصطبل‌های مسابقه‌ای و قایق‌های موتوری است؛ اما این صحنه‌های لوکس را با بزرگراه‌های فرسوده، اتوبوسی معمولی که بی‌هوا با توپ‌های دیسکو تزیین شده و PSY نشسته روی توالت تدوین موازی شده است. این ویدیو نخستین ویدیویی بود که بیش از یک میلیارد بازدید در یوتیوب به خود اختصاص داد، به لطف زیرکی چشمک‌زن، آغوش شاد از اردو و مجموعه‌های سرگرم‌کننده: نوشیدن قهوه در محیطی شیک، PSY در کف آسانسور میان پاهای مرد دیگری که حرکات رقص سایشی انجام می‌دهد.

موج کره‌ای توانست به چنان مخاطبان زیادی دست یابد؛ زیرا از ابتدا براساس آمیزه‌ای از سبک‌ها از جمله راک، جز، رگی و آفروبیت[2] بود. امضای موسیقایی آن متکی بر آهنگ‌های رقص R&B با بیت‌های سنگین، بخش‌های بریج ملودیک و فواصل رپ «نرم» است که عمدتاً به زبان کره‌ای با عبارات

۱ـ Hallyu

۲ـ Afrobeat

انگلیسی گاه‌به‌گاهی خوانده می‌شود (همانند «گانگام استایل»). این ویدئوها اغلب حرکات رقص همزمانی را نشان می‌دهند که در فرهنگ عامه تولید شده در ایالات متحده کمتر رایج بود، اگرچه در سنت‌های دیگر، از جمله بالیوود، به خوبی شناخته شده است. همچنین قابل توجه چیزی است که وجود ندارد: خشونت و فحاشی که اغلب در فرهنگ پاپ و رپ مستقر در ایالات متحده و بریتانیا دیده می‌شود. (تصویر کی‌پاپ به‌عنوان «تفریح پاک» واکنش‌های شدید خوانندگان کی‌پاپ را توضیح می‌دهد که باید در زمانی تاب آوردند که انتظارات بالای یکپارچگی اخلاقی طرفداران خود را زیر پا می‌گذارند.)[۱۰]

ظهور کی‌پاپ با واکنش ضدکره‌ای و همچنین با ادعاهایی همراه شده است مبنی بر اینکه اصلاً کره‌ای نیست.[۱۱] در حالی‌که درست است که کی پاپ هنر سنتی یا معمولی کره‌ای را نشان نمی‌دهد (همانطور که *موج بزرگ کاناگاوا* هنر سنتی یا معمولی ژاپنی را بازنمایی نمی‌کند)، به همان اندازه هم درست است که کی‌پاپ ریشهٔ عمیقی در میان گروه‌های دخترانه، از جمله آنهایی دارد که در دههٔ ۱۹۵۰ در پایگاه‌های نظامی آمریکا اجرا می‌کردند. این گروه‌های شنگول در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تا حدودی به این دلیل تکامل یافتند که توانستند در طول دیکتاتوری‌های نظامی کره از سانسور فرار کنند، اگرچه در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰، به نظر می‌رسید این شکل فرهنگی رو به زوال است.[۱۲]

موج بزرگ پاپ کره‌ای در واقع به عنوان یک تجدید حیات آغاز شد، زمانی‌که کشور در سال ۱۹۸۷ به حکومت غیرنظامی بازگشت و دولت حمایت از صنعت فرهنگی نوپای خود را آغاز کرد. نخستین گروهی که موفقیت بزرگی کسب کرد، Seo Taiji and Boys، توسط دیگر گروه‌های پسرانه و دخترانه دنبال شد. پس از بحران مالی سال ۱۹۹۷، کی پاپ دوباره خود را با نام‌ها و عناوین انگلیسی بیشتری بازاختراع کرد ـ در آن زمان بود که «کی‌پاپ» جایگزین هالیو (به چینی «موج کره‌ای») به عنوان برچسبی برای پدیدهٔ جدید شد ـ مخاطبان نوجوان قابل‌توجهی در ژاپن و آناً در استرالیا، آمریکای لاتین، بخش‌هایی از آفریقا، آمریکای شمالی و اروپا جذب کرد. (به یاد می‌آورم که با دوستان نروژی در اسلو سر میز صبحانه نشستیم و دریافتیم جوان‌ترین فرد جمع مشغول خواندن مشتاقانهٔ جزوه‌ای است؛ این

نوجوان دوازده‌ساله پیش از صبحانه به تنهایی زبان کره‌ای می‌خواند تا درک عمیق‌تری از بت‌هایش بیابد.)

شایان ذکر است، موج کی‌پاپ که مدت‌ها به مجموعه‌های تلویزیونی و بازی‌های ویدیویی سرایت کرده است، پش از ظهور TikTok رخ داده است و به لطف آن اکنون خودمان را حقیقتاً در حال زیست در دنیای گانگام می‌یابیم. این موضوع در هیچ کجا به اندازهٔ تقلیدهای بی‌شماری الهام‌گرفته از این ویدیو آشکار نمی‌شود. پربیننده‌ترین نسخه شامل گروهی از میوه‌ها و سبزیجات پویانمایی شده است که توسط Annoying Orange (که در واقع آزاردهنده است) و «Gunman Style» اجتناب‌ناپذیر، با گاوچران‌های ششلول‌بند عرضه شده‌اند. «سبک جانسون»[۱] نیز وجود دارد که از ایستگاه فضایی جانسون ناسا در هیوستون[۲] تگزاس تجلیل می‌کند، اگرچه این ویدیو از نظر محبوبیت به یک بازسازی نمابه‌نما در ماینکرافت[۳] نزدیک نیست. این تقلیدها حاکی از انرژی‌های مبتکرانهٔ طرفداران بین‌المللی کی‌پاپ، از جمله بیش از چهل تقلید از مالزی است.[۱۳] اخیراً، خوانندگان کی‌پاپ وارد هنرهای تجسمی شده‌اند، در حالی‌که V (کیم ته هیونگ[۴])، از گروه پسرانهٔ BTS، با سابقهٔ عمیق خود در تئاتر و سنت‌های اجرا در شرق آسیا از نقاب استفاده کرده است.

آیا «اشتراک‌گذاری» فرهنگی بیش از حد پیش رفته است؟ من اینطور فکر نمی‌کنم، تا حدی به این دلیل که نمی‌توان مرز میان اشتراک‌گذاری «خوب» و «بد» را ترسیم کرد. در نهایت، ما باید میان انزوا یا گردش، خلوص یا آمیزه، داشتن فرهنگ یا اشتراک‌گذاری آن، یکی را برگزینیم. هنر عامه‌پسند در خدمت کارکردهای بسیاری است. یکی از آنها به عنوان شاخصی از شیوه‌های است که در آن فرهنگ در یک زمان معین به گردش درمی‌آید. «گانگام استایل» چیزی مهم برای مخاطبانی دربارهٔ فرهنگ مصرف‌کننده و جهانی‌شدن به تصویر می‌کشید که با آن بزرگ شده بودند و بنابراین دربارهٔ تصاویر آن مطلع بودند. در حالی‌که ما نیازی به ستایش از هر شکلی از تحرک فرهنگی، هر اقدام

۱ـ Johnson Style

۲ـ Houston

۳ـ Minecraft

۴ـ Kim Tae_hyung

احیا و هر پدیدهٔ اینترنتی به عنوان یک کنش بسیار مهم نداریم، کی‌پاپ یادآور خوبی است که قوس تاریخ فرهنگی به سمت گردش و آمیختگی خم می‌شود.

اگر می‌خواهیم از اختراعات فرهنگی حمایت کنیم، به هر وسیله‌ای نیاز داریم که در اختیار خودمان است. برخلاف تکامل بیولوژیکی که در زندگی انسان گنجانده شده است، فرهنگ را هرگز نمی‌توان بدیهی دانست. این به افرادی بستگی دارد که حفظ و احیای فرهنگ را در هر نسل، از جمله باستان‌شناسان، متصدیان موزه، کتابداران، هنرمندان و معلمان، بر عهده می‌گیرند و به ویژه به توانایی آنها برای الهام‌بخشی به نسل‌های آینده (بسیار از جمله نواختن ماینکرافت، مطالعهٔ کره‌ای طرفداران کی‌پاپ در سراسر جهان) بستگی دارد.

کار این معلمان و واسطه‌گران امروز از همیشه مهم‌تر است، زمانی‌که دانشگاه‌ها، یکی از نهادهایی متولی حفظ فرهنگ، بر فناوری و سایر موضوعات STEM تمرکز می‌کنند. اما این کافی نیست که دیگران را برای افول علوم انسانی مقصر بدانیم که در ایالات متحده و برخی از کشورهای دیگر رخ می‌دهد. مشکل تا حدودی خانگی است. ما انسان‌گرایان همیشه به نقش خود در ترویج تاریخ فرهنگی متنوع عمل نکرده‌ایم، همانطور که عموم مردم را از دست داده‌ایم – خوانندگان، والدین و دانش‌آموزانی که باید مخاطبان اصلی ما باشند (در دانشگاه من، ۸ درصد کلاس ورودی سال ۲۰۲۱ علاقهٔ اولیهٔ خود را به هنر و علوم انسانی اعلام کردند). معتقدم تنها در صورتی‌که بتوانیم عموم مردم را بازگردانیم، تنها در صورتی‌که بتوانیم اهمیت و هیجان تنوع فرهنگی را به نسل بعدی منتقل کنیم، تنها در صورتی‌که گنجینه‌های فرهنگی را زنده نگه داریم که پیشینیان ما به وجود آورده‌اند، هنر و علوم انسانی رشد خواهند کرد.

هنر و علوم انسانی باید کمک زیادی کنند. عصر ما شیفتهٔ نوآوری‌های فناورانه‌ای است و این نوید را می‌دهد که راه‌حل‌های خط‌شکنی برای ضروری‌ترین مشکلات ما در گوشه و کنار است؛ اما نمی‌توانیم راه برون‌رفت از لاینحل‌ترین درگیری‌های امروزی را مهندسی کنیم که مبتنی بر مشکلات دیرینه شامل تضاد هویت‌ها، تصادم منافع و عقاید متضاد است.

این تعارض‌ها تنها می‌توانند مورد توجه باشند اگر به عنوان به اعماق گذشته فرهنگی درک شوند که تنها با استفاده از ابزارهای ارائه شده توسط علوم انسانی قابل دستیابی است.

فرهنگ گذشته، زمینی است که فرهنگ‌های جدید در آن رشد می‌کنند – بیهوده کلمهٔ «فرهنگ» از کشاورزی وام گرفته نشده است. فرهنگ باید از طریق پیونددادن انسان‌هایی در حال زیست امروزه با اجداد دور ما و با یکدیگر مورد توجه قرار گیرد تا کار معناسازی ادامه یابد. ما برای رویارویی با آیندهٔ مبهم خود به همهٔ منابع فرهنگی نیاز داریم که شامل اختلالات عظیم ناشی از جنگ، مهاجرت و تغییرات آب‌وهوایی است که توسط کتابخانهٔ آینده ثبت شده است.

در میان شرکت‌کنندگان در کتابخانهٔ آینده، چند نفر با این پروژه ترغیب شدند تا تاریخ طولانی فرهنگ را در نظر بگیرند. اتوود تمام راه را به ریشه‌های دور خود بازگرداند و به این وسیله، برای این کتاب نتیجه‌گیری مناسبی ارائه داد:

> من این رویارویی را ـ میان متن خودم و خواننده‌ای که تاکنون وجود نداشته – تصویر می‌کنم گویی کمی شبیه به چاپ‌دستی سرخ‌فامی است که روی دیوار یک غار مکزیکی دیدم که بیش از سه قرن مهروموم بود. چه کسی اکنون می‌تواند معنای دقیق آن را رمزگشایی کند؟ اما معنای کلی آن جهانی بود: هر انسانی می‌توانست آن را بخواند. گفته بود: «با درود. من اینجا بودم.»[۱۴]

تصاویر ضمیمه

===================



مجسمه نیم‌تنه ملکه نفرتیتی (قرن چهاردهم پیش از میلاد) که توسط محمد السنوسی در سال ۱۹۱۲ در عمران مصر کاوش شد. مجسمه نیم‌تنه از آن زمان به معروف‌ترین چهره دوران باستان تبدیل شده است.

(موزه سوئن، برلین. مالکیت عکس: ایناویگ، ازنرفین، ایتالیا)



سردیس شاهزاده خانمی از آختاتن (قرن چهاردهم پیش از میلاد)، با سر دراز نمونه کارهای انجام شده در کارگاه توتموس مجسمه‌ساز.
(موزه مصر، برلین. عکس: ریچارد مورتل)



این موزاییک (۱۰۰ پیش از میلاد تا ۹۷ پس از میلاد) یافت شده در پمپئی، که آکادمی افلاطون را به تصویر می‌کشد، نمونه‌ای از رومیانی است که فرهنگ یونانی را با فرهنگ خود تطبیق داده‌اند. (موزه ملی باستان شناسی، ناپل)



کنسرت ۲۰۱۷ در تئاتر رومی باستان تائورمینا، سیسیل (قرن سوم پیش از میلاد)، تنها نمونه‌ای از روش‌های متعددی است که ایتالیایی‌های معاصر از خرابه‌های رومی استفاده می‌کنند. (ریاست ۷G ایتالیا ۲۰۱۷)



چاپ چند رنگ (۱۸۴۰) توسط هوکی توتویا که سی شوناگون، نویسنده *کتاب بالش* را به تصویر می‌کشد که زندگی در دربار هیان را به تصویر می‌کشد. (مجموعه‌های دیجیتال کتابخانه عمومی نیویورک)



چاپ چند رنگی توسط چاپگر سوزوکی هارونوبو (۱۷۷۰-۱۷۲۵) که موراساکی شیکیبو، نویسنده *داستان گنجی* (حدود ۱۰۰۰ پس از میلاد)، اولین رمان بزرگ در ادبیات جهان را به تصویر می‌کشد. (موسسه هنر شیکاگو)



کتابخانه‌ای با دانشجویانی که توسط یحیی الواسطی تصویرگر در اثری از شاعر عرب الحریری بصروی در سال ۱۲۳۷ به تصویر کشیده شده است. این تصویر یادآور دارالحکمه در بغداد است. (کتابخانه ملی فرانسه)



رابان ماور (سمت چپ) با حمایت آلکوین (وسط) کار خود را به اسقف اعظم اوتگار ماینز می‌دهد. آلکونین یکی از برجسته‌ترین دانشمندانی بود که شارلمانی او را به عنوان بخشی از برنامه احیای فرهنگی خود به دربار خود جذب کرد. تصویر از اثر قرن نهم ماور *De laudibus Sanctae crucis* (در ستایش صلیب مقدس) است. (کتابخانه ملی اتریش)



تصویری از *Liber Divinorum Operum* (کتاب آثار الهی) اثر هیلدگارد از بینگن، ساخته شده میان ۱۱۶۳-۱۱۷۴ که در آن او رؤیاهای خود را شرح داده است. (کتابخانه کنگره)



صفحه‌ای از *Codex Borgia* (قرن سیزدهم تا پانزدهم) که خدای خورشید Tonatiuh را به تصویر می‌کشد. *Codex Borgia* نمونه‌ای از نگارش تصویر آزتک است، خطی بسیار پیچیده که امروزه هنوز در مرحله رمزگشایی و تفسیر است (کتابخانه واتیکان، رم)



نقشه جهان توسط جغرافیدان عرب، محمد الادریسی، مربوط به سال ۱۱۵۴ که آسیا، شمال آفریقا و اروپا را به صورت وارونه و جنوب را در بالا نشان می‌دهد. این نقشه شبکه تجاری گسترده عربی را پیش از دور زدن پرتغال در آفریقا نشان می‌دهد. (کتابخانه کنگره)



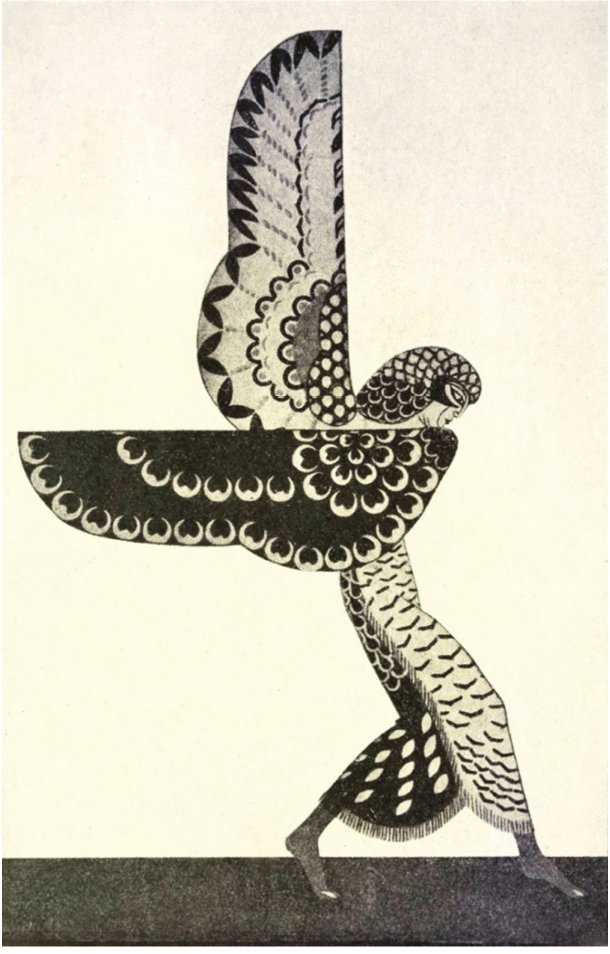
گاهشمار نورنبرگ نوشته هارتمن شیدل، چاپ ۱۴۹۳. آسیا، اروپا و آفریقا را به گونه‌ای به تصویر می‌کشد که امکان دور زدن آفریقا برای ورود به دریای عرب با کشتی را از میان می‌برد، همانطور که واسکو دوگاما انجامش داد.



آن لوئیس ژیرود دو روسی تریوسون، پرتره ج.بی بلی، معاون سن دومینگ، ۱۷۹۷. نیم تنه مرمری راینال در تضاد با پالت رنگی زنده نقاشی رنگ‌پریده است. بلی در لباس‌های معمول انقلاب فرانسه به تن دارد.



ماسک نو اوجی، پیرمرد، متعلق به دوره ادو (۱۸۶۸ـ۱۶۰۳)، ساخته شده از چوب و رنگ. تئاتر نو با ژست‌های بسیار کدگذاری‌شده و حرکات تکمیل‌گر استفاده از نقاب‌هایی بسیار ارزشمند بود که در رنگ‌های مختلف رنگ‌آمیزی می‌شدند. (موزه گیومت. اعتبار عکس: ماری لان‌ـانگیون)



دیباچه کتاب از ادموند دولاک برای نسخه ۱۹۲۱ نمایشنامه الهام گرفته شده از ویلیام باتلر ییتس، در چاه شاهین. (ادموند دولاک، مک‌میلان و شرکت.)



کیم ته هیونگ (V) در اجرای آهنگ «تکینگی»، آهنگ انفرادی او در سال ۲۰۱۸. V با نقاب‌ها بازی می‌کند تا بر نقش‌های عمومی تأکید کند که اجراکنندگان کی‌پاپ باید با آنها مبارزه کنند. تئاتر نو از نقاب‌های سفید برای نقش زنان جوان یا موجودات ماوراءالطبیعی استفاده می‌کند که زیبایی معصومانه را منتقل می‌کند. در کره، ماسک‌ها در نمایش‌های رقص منطقه‌ای نمایش داده می‌شوند. (تصویر ثابت از موزیک ویدیو «تکینگی» (۲۰۱۸) توسط V، عضو گروه BTS)

قدردانی

این کتاب به عنوان گفتگو با شریک زندگیم، آماندا کلیباو و دوستانمان آلیسون سیمونز و لوک مناند در هنگام شام آغاز شد. مثل این روزها از افول علوم انسانی ناله می‌کردیم. ناگهان متوجه شدم که اصلاً نمی‌دانم علوم انسانی چیست و بنابراین مبنایی برای قضاوت در مورد اینکه آیا علوم انسانی طبق معمول رو به افول است، بهبود می‌یابد یا صرفاً پیش می‌رود، ندارم. به دنبال این درک ناراحت‌کننده، عادت پرسش از هر آن گوش شنوایی را گسترش دادم که چه‌چیزی را «علوم انسانی» ادراک می‌کرد. پاسخ ها مرا بیشتر گیج کردند. بدیهی است که مجموعه رشته‌هایی که اکنون در بخش‌های علوم انسانی در دانشگاه‌های آمریکای شمالی گروه‌بندی شده‌اند، به احتمال قوی، بیشتر محصول تصادفات و ترتیبات محلی است تا یک چشم‌انداز بزرگ درباره نحوه سازماندهی دانش. همچنین، اصطلاح «علوم انسانی» به‌راحتی به زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر ترجمه نمی‌شود، اگرچه می‌توان معادل‌های تقریبی را در برهه‌های مختلف تاریخ یافت، از چین عصر تانگ و عصر طلایی حروف عربی تا *علوم انسانی* و *Geisteswissenschaften* در قاره اروپا. در چنین نقطه‌ای، متوجه شدم پرسش اشتباهی مطرح کرده‌ام. آنچه واقعاً به دنبالش بودم، پس از این واقعیت، توجیه یک رشته خاص از علوم انسانی نبود؛ بلکه چیزی در زیربنای همه این سنت‌ها بود: تعامل با اشیاء و شیوه‌های فرهنگی ساخت بشر در گذشته به منظور بازتعریف حاضر. اگر تعریفی از علوم انسانی در زیربنای

این کتاب وجود داشته باشد، توجه به تاریخ و تداوم حیات فرهنگ بشری است، چرا ما به عنوان یک گونه آن را آفریده‌ایم، چگونه شکل‌گیری ما را ادامه می‌دهد و باید با آن چه کنیم.

در تبدیل کتاب به آنچه بدل شده است، افراد بسیاری در یاری‌رسانی من سرنوشت‌ساز بودند، از جمله نماینده عزیزم، جیل کنیریم. متأسفانه، جیل زنده نماند تا کتاب را ببیند؛ اما با ظرافت همیشگیش مرا راهنمایی کرد تا آن را تکمیل کنم و روح او در هر صفحه حاضر است. این کتاب و هر کتابی که در آینده خواهم نوشت، عمیقاً مدیون اوست. همچنین می‌خواهم از سردبیرم در W. W. Norton، آلن میسون، با غریزه مطمئنش سپاسگذار باشم برای آنچه انجام می‌دهد ـ و آنچه انجام نمی‌دهد. آلن از ابتدا در این کار شریک بود و به‌طور خستگی‌ناپذیر کتاب را در بسیاری از پیش‌نویس‌ها همراهی کرد و بینش خود را سخاوتمندانه در هر یک از آنها تراوش داد. همچنین به سارا توبورگ، ویراستار نورتون اشاره ویژه‌ای می‌کنم که با او در حال کار روی «مقدمه‌ای بر هنر و علوم انسانی» هستم که از مطالب این کتاب بهره می‌برد. گفتگوهای ما باعث شد به اهمیت آموزش و مرتبط کردن فرهنگ با هر نسلی پی ببرم. در ادامه با نورتون، از دوستان و همکارانی سپاسگزارم که با آنها *گلچین ادبیات جهان نورتون* را ویرایش کرده‌ام، از جمله امیلی ویلسون، ویبکه دنکه، سوزان اکبری، باربارا فوکس، کارولین لوین، پریکلس لوئیس و پیت سایمون (به ترتیب زمانی تخصص آنها که من در مورد آنها چگونه می‌اندیشم). کار با این تیم ابتدا مرا با لذت‌های کار با تصویر بزرگی در علوم انسانی آشنا کرد که بدون آن این کتاب وجود نمی‌داشت. در نهایت، بسیار مدیون آلگرا هیوستون برای نخسه‌برداری فوق‌العاده‌اش هستم که تک‌تک صفحات این کتاب را به گونه‌ای بهبود بخشید که اغلب فراتر از رفع خطاها بود (که متأسفم می‌گویم تعداد زیادی خطا وجود داشت) و Mo Crist. برای کمک‌هاشان در دیده شدن کتاب در طول فرآیند تولید.

چنین کتابی براساس کار متخصصان بی‌شماری است و هر گاه به یادداشت‌های پایانی آن می‌پردازم، احساس قدردانی عمیقی در قلم نسبت به نسل‌های پژوهشگری دارم که کار خستگی‌ناپذیر و اغلب کمتر قدردانی‌شده‌شان این کتاب را امکان‌پذیر ساخته است. به بسیاری از آنها اشاره شده است؛ اما برخی

نیز بازخورد ارزشمندی در مورد فصول منحصربه‌فردی در اعمال سخاوتمندانه بزرگ ارائه کردند. آنها عبارتند از وندی بلچر، جوزیا بلکمور، دیوید دامروش، ویبکه دنکه، مایا جاسانوف، بیودون جیفو، میشل کنفک، نایانوت لاهیری، جان مک‌گینیس، لوک مناند، ارز نامان، پریمال پاتیل، آلیسون سیمونز، النا تئودوراکولاسونتسون، کامیلا تاونسند و نیکولاس وستون. فیلیپه فرناندز- آرمستو تمام دست‌نوشته‌ها را خواند و بازخورد بسیار ارزشمند و گسترده‌ای در مورد هر فصل ارائه کرد.

دوستان و همکارانی که با پرسش‌هایی در مورد علوم انسانی مورد توجه من قرار گرفتند، عبارتند از: کریستوفر بالمه، رنس باد، دیوید دامروش، مایکل اسکین، بلیک گوپنیک، رابی هرینگتون، نوح هرینگمن، پائولو هورتا، مایا جاسانوف، یون سان لی، یو جین کو، سارابین لوی برایتمن، لوک مناند، برنادت میلر، مونیکا میلر، کلاوس ملادک، کلودیا اولک، پریمال پاتیل، هایک پل، جان پلاتز، تور رم، بروس رابینز، آلیسون سیمونز، متیو اسمیت، دوریس سامر، چارلی استنگ، کاترین استنگل، کارل ونر لیند، یان هایپینگ و ربکا والکوویتز. من توانستم نسخه اولیه این پروژه را به عنوان سخنرانی هولدرلین در دانشگاه گوته فرانکفورت، به دعوت نیکولاس مولر-شول و رامونا ماس و در کنفرانس مقایسه جهانی علوم انسانی MIT ارائه دهم که توسط ویبک دنک سازماندهی شده بود که کارش روی ترجمه فرهنگی الهام‌بخش چند فصل این کتاب بود.

یک فریاد اضافی به دلیل گروه غیررسمی از افرادی در هاروارد است که میان دانشکده‌های علوم انسانی و حرفه‌ای، از جمله بهارات آناند، روهیت دشپاند، تارون خانا، ربکا مانیکس، دوریس سامر و سوزان اسمیت ارتباط برقرار می‌کنند.

من این کتاب را در طول همه‌گیری کووید-۱۹ نوشتم و کار من را در نیمه‌عاقل نگه داشت، بنابراین می‌خواهم از همه کسانی که در بالا ذکر شد برای کمک به من در این دوره سخت و همچنین از برادرانم، استفان و الیاس و مادرم، آن لور، تشکر کنم.

مهم‌تر از همه، می‌خواهم از آماندا کلایباگ، که اولین همکار و زیرک‌ترین

خواننده من بوده، تشکر کنم. حمایت و محبت او در دو سال گذشته و ۲۵ سال پیش از آن، هر کاری را پایدار کرده است که بدان دست زدم. این کتاب به او تقدیم شده است.

یادداشت‌ها

مقدمه

1 ـ Jean Clottes, Chauvet Cave: The Art of Earliest Times, translated by Paul G. Bahn (Salt Lake City: University of Utah Press, 2003), 41.

2ـJeanـMarie Chauvet, Eliette Brunel Deschamps, and Christian Hillaire, Dawn of Art: The Chauvet Cave. The Oldest Known Paintings in the World, translated by Paul G. Bahn (New York: Harry N. Abrams, 1996), 99.

این کتاب توسط گروهی تهیه شده است که غار را کشف کرده است.

3ـChauvet et al., Dawn of Art, 96.

۴ـژان کلوت حتی یک ارتباط سیستماتیک میان خراش حیوانات و نقاشی‌های بعدی انسان‌ها می‌بیند «به گونه‌ای که گویی اولی دومی را جذب کرده است».

.Chauvet Cave, 62

۵ـگاهی اوقات، انسان‌ها روی آثار حیوانی حکاکی می‌کردند.

Chauvet et al., Dawn of Art,99 .

6ـClottes, Chauvet Cave, 72

7ـAnita Quiles et al., “A highـprecision chronological model for the decorated Upper Paleolithi cave of ChauvetـPont d’Arc, Ardèche, France,” Proceedings of the Nationـal Academy of Sciences of the United States of America 113, no. 17 (April 26, 2016): 4674; www.pnas.org / cgi / doi / 10.1073 / pnas.1523158113.

۸ـبرای شرح آیین در غارها، نگاه کنید به

Jean Clottes and David Lewis_Williams, The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves, translated by Sophie Hawkes (New York: Harry N. Abrams, 1998). Also see Gregory Curtis, The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists (New York: Knopf, 2006), 217ff.

9ـ من یک فیلم مستند در مورد موسیقی در غارهای ماقبل تاریخ را توصیه می کنم:

Swinging Steinzeit, directed by Pascal Goblot (France: ARTE F, 2020).

۱۰ـبرای درک تشابهات بین اومانیسم‌های توسعه یافته در چین و اروپا، نگاه کنید به

The Norton Anthology of World Literature, 5th edition, volume C, cluster on Hu_manism, edited by Wiebke Denecke and Barbara Fuchs (New York: Norton, forth_coming).

۱۱ـ همچنین بنگرید به

Rens Bod, A New History of the Humanities: The Search for Principles and Patterns from Antiquity to the Present (Oxford: Oxford University Press, 2013), 5ff.

فصل یک

۱ـ مفسران زیادی به نقش محوری السنوسی در این کاوش احترام نمی‌گذارند. یک استثناء:

Evelyn Wells, Nefertiti: A Biography of the World's Most Mysterious Queen (New York: Doubleday, 1964), 8.

۲ـ گزارش کشف السنوسی براساس دفتر خاطرات کاوش است:

Ludwig Borchardt, Tagebuch, quoted in Friedericke Seyfried, "Die Büste der Nof_retete: Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912–1913," in Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 46 (2010):202–133 .

۳ـ برای شرح این کاوش‌ها، بنگرید به:

Cyril Aldred, Akhenaten: King of Egypt (London: Thames and Hudson, 1988), 15ff.

همچنین بنگرید به

Erik Hornung, "The Rediscovery of Akhenaten and His Place in Religion," Journal of the American Research Center in Egypt 29 (1992): 43–49.

۴ـ بهترین کتاب نفرتیتی، از منظر تاریخ هنر

Joyce Tyldesley, Nefertiti's Face: The Creation of an Icon (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018), 31.

5_ Klaus Dieter Hartel and Philipp Vandenberg, Nefertiti: An Archaeological Biography (Philadelphia: Lippincott, 1978), 68.

6_ Tyldesley, Nefertiti's Face, 15. Also see Aldred, Akhenaten, 148ff.

7_ Tyldesley, Nefertiti's Face, 15. Also see Aldred, Akhenaten, 148ff.

۸ـ بنگرید به

Aldred, Akhenaten, 220–22.

۹ـ برای توضیح نقش آمون رجوع کنید به

Aldred, Akhenaten, 134ff.

10_ Tyldesley, Nefertiti's Face, 12ff.

۱۱ـ تا به امروز، هیچ مدرکی برای مخالفت با ادعای آخناتون پیدا نشده است که او این شهر را در مکانی کاملاً خالی از سکونت انسان تأسیس کرده باشد.

Aldred, Akhenaten, 60.

12_ Tyldesley, Nefertiti's Face, 12–13.

13_ Hartel and Vandenberg, Nefertiti, 99–113.

14_ Wells, Nefertiti, 68.

15_ Aldred, Akhenaten, 21.

16_ Hornung, "The Rediscovery of Akhenaten," 43.

۱۷ـ برای قانع‌کننده‌ترین استدلال علیه تفسیر طبیعت‌گرایانه از این تصاویر، رجوع کنید به

Dorothea Arnold, Royal Women of Amarna (New York: Abrams, 1997), 19ff.

18_ Tyldesley, Nefertiti's Face, 109.

19_ Tyldesley, Nefertiti's Face, 41.

20_ Tyldesley, Nefertiti's Face, 100.

21_ Arnold, Royal Women of Amarna, 47.

22_ Arnold, Royal Women of Amarna, 67.

23_ Aldred, Akhenaten, 32.

24_ "The Great Hymn to the Aten," in Miriam Lichtheim, Ancient Egyptian Literature, vol. 2, The New Kingdom (Berkeley: University of California Press, 2001).

25_ Arnold, Royal Women of Amarna, 10ff.

26_ Carl Niebuhr, The Tell El Amarna Period: The Relations of Egypt and Western Asia in the Fifteenth Century B.C. According to the Tell El Amarna Tablets, translated by J. Hutchinson (London: David Nutt,(1903).

27_ G. R. Dabbs and J. C. Rose, "The Presence of Malaria Among the Non_Royal of the North Tombs Cemetery," Horizon 16, no. 7 (2015); G. R. Dabbs and M. Zabecki, "Abandoned Memories: A Cemetery of Forgotten Souls?," in B. Porter and A. Boutin, eds., Remembering the Dead in the Ancient Near East (Boulder: University Press of Colorado, 2014), 236–38.

28 _Tyldesley, Nefertiti's Face, 43.

۲۹ـ هم‌چنین بنگرید به

James C. Scott, Against the Grain: A Deep History of the Earliest States (New Haven: Yale University Press, 2017).

۳۰ـ این داستانی است که در تورات نقل شده که به پنج کتاب موسی نیز معروف است.

۳۱ـ برجس‌ته‌ترین فرد معاصری که این پرسش‌ها را دنبال کرده است، یان آسمان است، در کتاب‌های مختلف او که بسیار مورد توجه بود، اما گاهی اوقات مورد مناقشه قرار می‌گیرد، از جمله

The Price of Monotheism (translated by Robert Savage; Stanford: Stanford University Press, 2009) and Of God and Gods: Egypt, Israel, and the Rise of Monotheism (Madison: University of Wisconsin Press, 2008).

32ـ Thomas Mann, Joseph and His Brothers, translated by John E. Woods (New York: Everyman’s Library, 2005).

33ـ Sigmund Freud, Moses and Monotheism (New York: Alfred A. Knopf, 1939).

۳۴ـ به نظر می رسد آخناتون برخی از آیین‌های مرتبط با خدایان دیگر مانند اوزیریس را ممنوع کرده است. رجوع کنید به

Aldred, Akhenaten, 244ff.

35ـ بنگرید به

Martin Puchner, The Written World: The Power of Stories to Shape People, History, and Civilization (New York: Random House, 2017), 46ff.

36ـ Assmann, The Price of Monotheism, 46.

37ـ Tyldesley, Nefertiti’s Face, 15–20.

فصل دوم

1ـ Plato, Timaeus, 22b.

۲ـ برای تعمق دقیق در مورد وضعیت دیرآمدگان در فرهنگ، که در سراسر این کتاب بسیار مدیون آن هستم، رجوع کنید به

Wiebke Denecke, Classical World Literature: Sino_Japanese and Greco_Roman Comparisons (Oxford: Oxford University Press, 2014).

دِنِکه رابطهٔ فرهنگ ژاپن با چین را با رابطهٔ روم و یونان مقایسه می‌کند. کتاب او با داستان سولون و کاهنان مصری افلاطون آغاز می‌شود.

3_ Diogenes Laertius, "Plato," in Lives of Eminent Philosophers, translated by R. D. Hicks (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972), vol. 1, 3:6.

۴ـ در اینجا حداقل از سال ۱۷۷۶ میلادی، بحثی در مورد این وجود داشته است که آیا زنان به واقع در نمایش‌های تئاتر یونان شرکت می‌کنند یا خیر. برخی از منابع آنها را حذف کرده‌اند، در حالی‌که برخی دیگر نشان می‌دهند که زنان در آن شرکت داشته‌اند، از جمله افلاطون در گفتگویش در کتاب قوانین، 817c. رجوع کنید به

Marilyn A. Katz, "Did the Women of Ancient Athens Attend the Theater in the Eighteenth Century," Classical Philology 93, no. 2 (April24–105 :(1998 . Also see Jeffrey Henderson, "Women at the Athenian Dramatic Festivals," Transactions of the American Philological Association 121 (1991): 133–47.

5_ Laertius, "Plato."

۶ـ رجوع کنید به

G. Rosenmeyer, The Art of Aeschylus (Berkeley: University of California Press, 1982); David Wiles, Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

۷ـ برای نقش زنان در تراژدی رجوع کنید به

Froma Zeitlin, Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

۸ـ برای پرترهٔ متنوعی از سقراط رجوع کنید به

Emily Wilson, The Death of Socrates (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007).

9_ Laertius, “Plato.”

۱۰ـ رجوع کنید به

Martin Puchner, Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy (Princeton: Princeton University Press, 2006).

11_ S. Sara Monoson, Plato’s Democratic Entanglements: Athenian Politics and the Practice of Philosophy (Princeton: Princeton University Press, 2000).

12_ Andrea Wilson Nightingale, Genres in Dialogue: Plato and the Construction of Philosophy (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

مرگ سقراط، همان‌طور که توسط افلاطون به تصویر کشیده شد، سنت کاملی از نمایشنامه‌ها را در مورد سقراط ایجاد کرد. رجوع کنید به

Puchner, The Drama of Ideas, 37–71.

هم‌چنین رجوع کنید به

Wilson, The Death of Socrates.

۱۳ـ برای بهترین تاریخ دیالوگ سقراطی رجوع کنید به

Charles H. Kahn, Plato and the Socratic Dialogue (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972).

۱۴ـ همچنین رجوع کنید به

Jonas Barish, The Anti_Theatrical Prejudice (Berkeley: University of California Press,1981).

15_ Eric A. Havelock, Preface to Plato (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963); Walter J. Ong, The Technologizing of the World (London: Methuen, 1982).

فصل سوم

۱ـ این گزارش براساس تاریخ فیروز شاهی، روایتی از سلطنت فیروزشاه توسط مورخ معاصر شمس سراج عفیف است. ترجمهٔ انگلیسی به عنوان زیر منتشر شد

Medieval India in Transition: Tarikh_i_Firoz Shahi, edited by R. C. Jauhri (New Delhi: Sundeep Prakashan, 2001), 180ff.

2_ Siraj 'Afif, Tarikh_I_Firoz Shahi, 113.

3_ Siraj 'Afif, Tarikh_I_Firoz Shahi, 177ff.

4_ William Jeffrey McKibben, "The Monumental Pillars of Firuz Shah Tughluq," Ars Orientalis 24 (1994): 105–18, esp. 111.

۵ـ فیروز شاه، اولین حاکمی نبود که اقدام به برداشتن این ستون می‌کرد. چند نفر از اسلاف او تلاش کرده بودند و شکست خورده بودند.

McKibben, "The Monumental Pillars," 111.

6_ Jauhri, Medieval India in Transition, 176; also see John S. Strong, The Legend of King Asoka: A Study and Translation of the Asokavadana (Delhi: Motilal Banarsi_dass Publications, 1989),10.

7_ Xuanzang, Record of the Western Regions, translated by Samuel Beal as Si_Yu_Ki: Buddhist Records of the Western World, 2 vols. (London: Trübner, 1884), 2:85 and 91. Hwui Li, The Life of Huien_Tsiang, translated by Samuel Beal (London: Kegan Paul Trench, Trübner, 1914), 82, 93, 102.

به‌طور کلی، ژوان‌زانگ تعدادی ستون را شناسایی کرد که برخی از آنها دارای کتیبه بودند؛ اما ستون توپرا در میان آنها نیست. همچنین ببینید:

Erik Zürcher, The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Bud_dhism in Early Medieval China (Leiden: Brill, 2007).

8_ Strong, The Legend of King Asoka, 7.

9_ Marlene Njammasch, “Krieg und Frieden unter den Mauryas,” in Altorientalische Forschungen 14, no. 2 (January 1, 1987): 322–33, esp. 324.

10_ Xuanzang, Record of the Western Regions, 9.

11_ Strong, The Legend of King Asoka, 210ff.

12_ The Legend of King Asoka, 199ff. Also see Strong, “The Legend and Its Background,” in The Legend of King Asoka, 17

۱۳ـ Asokavadana آنقدر گسترده خوانده شد که به خوانندگان خود پیشنهاد کرد که بین استوپاها و آشوکا ارتباط برقرار شود.

Strong, “Aśoka and the Buddha,” in The Legend of King Asoka, 109.

۱۴ـ اچ. جی. ولز در تاریخ بزرگ خود دربارهٔ زمین که مؤلف از طرفداران سرسخت آن است، آشوکا را یکی از برجسته‌ترین نقاط در تاریخ بشریت اعلام کرد.

H. G. Wells, A Short History of the World (New York: Macmillan, 1922), 163ff.

بهترین کتاب علمی در مورد آشوکا عبارت است از

Nayanjot Lahiri, Ashoka in Ancient India (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015).

۱۵ـ برای نقد دقیق دارما و دیگر مقولات سیاسی در هند باستان در رابطه با خشونت سیاسی، رجوع کنید به

Upinder Singh, Political Violence in Ancient India (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2017).

16_ Peter Harvey, An Introduction to Buddhism: Teachings, History, and Practices, 2nd ed. (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2013). Richard F. Gombrich, How Buddhism Began: The Conditioned Genesis of the Early Teachings, 2nd ed. (London: Routledge, 1996).

ایده‌های مشابهی را می‌توان در میان جین‌ها نیز یافت و طبق افسانه، پدربزرگ آشوکا به

عنوان یک جین درگذشت، بدین معنی که این ایده بخشی از یک سنت بزرگ‌تر بود و نه صرفاً بودایی.

17_ Strong, The Legend of King Asoka, 211.

18_ The Edicts of Asoka, edited and translated by N. A. Nikam and Richard McKeon (Chicago: University of Chicago Press, 1959), 56.

19_ Romila Thapar, Asoka and the Decline of the Mauryas (Oxford: Clarendon Press, 1961), 74.

۲۰ـ کریستوفر آی. بکویث، در میان اقلیتی از پژوهشگران، این پرسش را مطرح می‌کند که آیا همهٔ احکام را باید به آشوکا نسبت داد.

Christopher I. Beckwith, Greek Buddha: Pyrrho's Encounter with Early Buddhism in Central Asia (Princeton: Princeton University Press, 2015), 234.

21_ Thapar, Asoka, 137.

22_ John Irwin, "Aśokan Pillars: A Reassessment of the Evidence," Burlington Magazine 115, no.848 (November 1972): 706–20, esp. 717ff.

۲۳ـ همچنین مقایسه کنید با

Lahiri, Ashoka in Ancient India, ۲۷۵ff.

24_ Nikam and McKeon, Edicts of Ashoka, 27 (Rock Edict XIII).

25_ Strong, The Legend of King Asoka, 14.

با این حال، شاید متن مربوط به آشوکا باشد.

26_ Irwin, "Aśokan Pillars," 717.

27_ Lahiri, Ashoka in Ancient India, 120ff.

نقش نگارش اولیه در هند موضوعی است که به‌شدت مورد بحث است. ریچارد گمبریج در

"How the Mahayana Began," Buddhist Forum 1 (1990): 27,

ادعا می‌کند که پیش از نوشته شدن زندگی بودا هیچ نوشته‌ای وجود نداشته است. من هم با هنری فالک مشورت کردم

Harry Falk, Schrift im alten Indien (Tübingen: Gunter Narr, 1993), 337.

پیتر اسکیلینگ، در کتاب

» Redaction, Recitation, and Writing: Transmission of the Buddha's teaching in India in the early period«

در

Stephen C. Berkwitz, Juliane Schober, and Claudia Brown, eds., Buddhist Manu_script Cultures (Basingstoke, UK: Routledge, 2009): 63,

فرض می کند که مقداری نوشته وجود داشته است؛ اما فقط برای اهداف اداری استفاده شده است. همچنین معمایی به نام خط درهٔ سند وجود دارد که بسیار قدیمی‌تر است و شاید رسم‌الخطی زبانی باشد یا نباشد و هنوز رمزگشایی نشده است. رجوع کنید به

Peter T. Daniels and William Bright, eds., The World's Writing Systems (Oxford: Oxford University Press, 1996), 165ff.

۲۸ـ استفاده از خط براهمی پیش از زمان آشوکا در کودومانال و پورونتال در جنوب هند یافت شده است.

۲۹ـ باد رنس، یکی از معدود مورخان علوم انسانی بود که از این شخصیت خارق‌العاده یاد می‌کند، در

A New History of the Humanities: The Search for Principles and Patterns from An_tiquity to the Present (Oxford: Oxford University Press, 2014), 14ff.

30_ Thapar, Asoka, 9, 162ff. Also see Falk, Schrift im alten Indien, 104–05.

۳۱ـ برای گزارشی از تأثیر اسکندر بر شرق، نگاه کنید به

Amélie Kuhrt and Susan Sherwin_White, eds., Hellenism in the East: The Interaction of Greek and Non_Greek Civilizations from Syria to Central Asia after Alexander

(Berkeley: University of California Press, 1988).

من با دنیلز و برایت هم مشورت کردم

Daniels and Bright, The World's Writing Systems, and Falk, Schrift im alten Indien.

32_ Plutarch, Lives, translated by Bernadotte Perrin, Loeb Classical Library 99 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919), VIII, 2–3.

33_ Lahiri, Ashoka in Ancient India, 166ff.

با وجود اینکه هیچ مدرک باستان‌شناسی وجود ندارد، احتمالاً خط براهمی در شمال پیش از زمان آشوکا استفاده می‌شده است؛ همانطور که در جنوب هند و سریلانکا بوده است.

34_ Thapar, Asoka, 367

حتی ممکن است، اگرچه بعید است، که خود آشوکا دارای ریشهٔ یونانی باشد. رجوع کنید به

Thapar, Asoka, 25.

35_ Lahiri, Ashoka in Ancient India, 120ff.

36_ J. R. McNeill and William H. McNeill, The Human Web: A Bird's_Eye View of World History (New York: Norton, 2003), 41ff.

37_ Jared Diamond, Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies (New York: Norton, 1997).

38_ Thapar, Asoka, 147ff.

39_ McNeill and McNeill, The Human Web, 36ff.

۴۰ـ رجوع کنید به بسیاری از منابع دیگر *Diamond, Guns, Germs, and Steel.*

41_ Thapar, Asoka, 159.

۴۲ـ مقایسه کنید با

Karl Jaspers, The Origin and Goal of History (Basingstoke, UK: Routledge, 2011).

43ـ Ven. S. Dhammika, The Edicts of King Ashoka (Kandy, Sri Lanka: Buddhist Publication Society, 1993), 27.

همچنین رجوع کنید به نیکام و مک‌کئون، *فرامین آسوکا*، که در آن خط می‌خواند «او بارها و بارها به این فتح اخلاقی دست یافته است، هم در اینجا و هم در میان مردمانی که فراتر از مرزهای پادشاهی او زندگی می‌کنند، حتی تا ششصد یوجانا، جایی‌که یونا، پادشاه آنتیپوکا، و حتی فراتر از آنتیپوکا، در قلمروهای چهار پادشاه به نام‌های تورامایا، آنتی‌کینی، ماکا و آلیکاسودارا و در جنوب در میان چولاها و پاندیاها تا سیلان حکومت می‌کند.» (29)

۴۴ـ مقایسه کنید با

Peter Frankopan, The Silk Roads: A New History of the World (London: Bloomsbury,2015).

45ـ Nikam and McKeon, The Edicts of Ashoka, 38.

46ـ Dhammika, The Edicts of Ashoka, 34; Nikam and McKeon, The Edicts of Ashoka, 36.

47ـ Thapar, Asoka, preface. Also see William Dalrymple, The Anarchy: The East India Company,Corporate Violence, and the Pillage of an Empire (London: Bloomsbury, 2019).

۴۸ـ برای گزارشی از جیمز پرنسیب، رجوع کنید به

Charles Allen, Ashoka: The Search for India's Lost Emperor (New York: Little, Brown, 2012), 120ff.

فصل چهارم

1ـ Mirella Levi D'Ancona, "An Indian Statuette from Pompeii," Artibus Asiae 13, no. 3 (1950): 166–80, esp. 168ff.

۲ـ رجوع کنید به

Ann Pollard, "Indian Spices and Roman 'Magic' in Imperial and Late Antique Indo_mediterranea," Journal of World History 24, no. 1 (March 2013): 1–23, esp. 7.

3_ Grant Parker, "Ex Oriente Luxuria: Indian Commodities and Roman Experience," Journal of the Economic and Social History of the Orient 45, no. 1 (2002): 40–95, esp. 73.

برای گزارشی کامل‌تر از تجارت مسیرهای طولانی، رجوع کنید به

Kasper Grønlund Evers, Worlds Apart Trading Together: The Organization of Long_Distance Trade between Rome and India in Antiquity (Oxford: Archaeopress, 2017), 22ff.

به دلیل تفاوت‌های قابل‌توجه میان مجسمه و نمایش‌های رایج الهه، همیشه شک است که مجسمه نشان‌دهندهٔ لاکشمی باشد.

4_ Parker, "Ex Oriente Luxuria," 44, 48.

5_ Parker, "Ex Oriente Luxuria," 68ff. Also see Pollard, "Indian Spices and Roman 'Magic'," 8.

6_ Pollard, "Indian Spices and Roman 'Magic'," 2. On Pompeian villas and luxury,

رجوع کنید به

Martha Zarmakoupi, Designing for Luxury and the Bay of Naples: Villas and Land_scapes (c. 100 BCE79_ CE) (Oxford: Oxford University Press, 2014).

۷ـ شواهد جدید دربارهٔ میکده‌ها و مراکز غذایی پمپئی همچنان در حال ظهور است. در سال ۲۰۲۰، شواهدی از یک «پیشخوان میان‌وعده» کشف شد.

Elisabetta Povoledo, "Snail, Fish and Sheep Soup,Anyone? Savory New Finds at Pompeii," New York Times, December 26, 2020,

۸ـ تازه‌ترین و عالی‌ترین مطالعه دربارهٔ فوران، به‌خصوص مرتبط با پلینی عبارت است از

Daisy Dunn, The Shadow of Vesuvius: A Life of Pliny (New York: Liveright, 2019).

۹ـ کشف معبدی تقدیم‌شده به یک خدای مصری در یکی از شهرهای رومی تا قرن هجدهم، زمان انجام این کشف، چنان شگفت‌انگیز بود که به احیای علاقه به مصر کمک کرد. یکی از کسانی که از آن الهام گرفت، ولفگانگ آمادئوس موتزارت بود که در اپرای *فلوت جادویی* او از ایزیس و همسرش و همچنین دیگر نقوش الهام گرفته از مصر استفاده می‌کرد.

Mary Beard, The Fires of Vesuvius: Pompeii Lost and Found (Cambridge, MA: Belknap Press, 2008), 303.

یکی دیگر از تأثیرات احتمالاً برجسته‌تر بر موتزارت، سفر ناپلئون بود. رجوع کنید به

Jan Assmann, Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), 16.

10_ Dexter Hoyos, Rome Victorious: The Irresistible Rise of the Roman Empire (London: I. B.Tauris, 2019), 29.

11_ Beard, Fires, 254.

۱۲ـ واردات حیوانات عجیب و غریب بزرگ، از جمله فیل، پس از اینکه رومی‌ها به بازی‌های گلادیاتوری علاقه نشان دادند، به یک تجارت بزرگ تبدیل شد.

Pollard, "Indian Spices and Roman 'Magic'," 7.

13_ Beard, Fires of Vesuvius, 143.

14_ D'Ancona, "Indian Statuette," 180.

۱۵ـ برای توصیفی از تأثیر آتروسک‌ها بر روم، نگاه کنید به

Mary Beard, SPQR: A History of Ancient Rome (New York: Liveright: 2015), 108ff.

برای مطالعات موردی خاص فرهنگ آتروسک در ایتالیا قبل و در دوران روم، نگاه کنید به

Sinclair Bell and Helen Nagy, New Perspectives on Etruria and Early Rome, in honor of Richard Daniel De Puma (Madison: University of Wisconsin Press, 2009).

16_ Horace, Epistle 2.156–7: Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agres_ ti Latio." Translated by Elena Theodorakopoulos, unpublished.

برای زمینهٔ بزرگ‌تر استفاده رومیان از یونان، نگاه کنید به

Wiebke Denecke, Classical World Literatures, 36ff.

17_ Denis Feeney, Beyond Greek: The Beginnings of Latin Literature (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016), 58.

۱۸ـ برای معرفی کلی درام رومی، نگاه کنید به

Gesine Manuwald, Roman Drama: A Reader (London: Duckworth, 2010).

19_ George Fredric Franko and Dorota Dutsch, A Companion to Plautus (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2020), 11.

20_ Sebastiana Nervegna, “Plautus and Greek Drama,” in Franko and Dutsch, Com_ panion to Plautus, 33.

همچنین رجوع کنید به

Elaine Fantham, “Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire,” Transactions of the American Philological Association 114 (1984): 299–309.

21_ Franko and Dutsch, Companion to Plautus, 19. Timothy J. Moore, “The State of Roman Theater c. 200 BCE,” in Franko and Dutsch, Companion to Plautus, 24.

22_ David Damrosch, What Is World Literature? (Princeton: Princeton University Press, 2003).

23_ Feeney, Beyond Greek, 43.

۲۴ـ استثنای دیگر ژاپن است که به صراحت بیان شده است توسط

Denecke, Classical World Literatures.

۲۵ـ شرح جایگزینی از این پدیده توسط مایکل فون آلبرشت در

A History of Roman Literature (Leiden: Brill, 1997

ارائه شده است؛ او ادبیات رومی را «نخستین ادبیات «مشتق» می‌نامد (۲۱).

26ـ Denecke, Classical World Literatures, 21.

27ـ Denecke, Classical World Literatures, 157.

۲۸ـ ویرژیل از برخی افسانه‌های محلی استفاده کرد، مانند افسانه‌ای که تروایی‌ها در سیسیل فرود آمدند. همچنین افسانه‌هایی در مورد آئنیاس در اتروریا وجود دارد. برای بحث در مورد این منابع رجوع کنید به

Karl Galinsky, Aeneas, Sicily, and Rome (Princeton: Princeton University Press, 2015).

29ـ Helene Foley, Reimagining Greek Tragedy on the American Stage (Berkeley: University of California Press, 2012).)

فصل پنجم

1ـ گزارش زیر براساس گزارش خود ژوان‌زانگ از سفرهایش است

Si_Yu_Ki: Buddhist Records of the Western World, translated from the Chinese of Huien Tsiang by Samuel Beal, 2 vols. (London: Trübner, 1884),

و در مورد زندگینامه‌ای که به احتمال زیاد توسط یکی از شاگردان ژوان‌زانگ نوشته شده است،

The Life of Huien_Tsiang, by the Shaman Hwui Li, translated by Samuel Beal (London: Kegan Paul Trench, Trübner, 1914), 191.

بهترین معرفی کلی برای شرق آسیا عبارت است از

Charles Holcombe, A History of East Asia: From the Origins of Civilization to the Twenty_First Century, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2017).

همچنین بسیار مدیون ویبک دنکه هستم، که توشیحاتش در *گلچین نورتون از ادبیات جهان*، که هر دو به عنوان ویراستار در آن مشغولیم، چیزهای زیادی در مورد شرق آسیا به من آموخته است.

2ـ Li, The Life of HuienـTsiang, 10–13.

3ـ Li, The Life of HuienـTsiang, 13–17.

4ـ Michael Nylan, The Five “Confucian” Classics (New Haven: Yale University Press, 2001).

5ـ Wiebke Denecke, Dynamics of Masters Literature: Early Chinese Thought from Confucius to Han Feizi (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011).

6ـ Li, The Life of HuienـTsiang, 2.

7ـ Li, The Life of HuienـTsiang, 3.

۸ـ مقایسه کنید با

Frankopan, The Silk Roads: A New History of the World (London: Bloomsـbury,2015).

9ـ Li, The Life of HuienـTsiang, 4–7.

10ـ Peter Harvey, An Introduction to Buddhism: Teachings, History, and Practices, 2nd ed. (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2013). Richard F. Gombrich, How Buddhism Began: The Conditioned Genesis of the Early Teachings, 2nd ed. (London: Routledge, 1996).

11ـ Li, The Life of HuienـTsiang, 44.

12ـ Xuanzang, Record of the Western Regions, translated by Samuel Beal in SiـYuـKi: Buddhist Records of the Western World, 2 vols. (London: Trübner, 1884), vol. 1, 32.

13ـ Xuanzang, Record of the Western Regions, 51.

۱۴ـ برای اطلاعات بیشتر در مورد اینکه چگونه افسانه و ایدهٔ آشوکا درک ژوان‌زانگ و سایر مسافران چینی را شکل داد، نگاه کنید به

John Kieschnick and Meir Shahar, India in the Chinese Imagination (Philadelphia:

University of Pennsylvania Press, 2013), 5ff.

15_ Xuanzang, Record of the Western Regions, 2:91.

16_ Shashibala, ed., Kumarajiva: Philosopher and Seer (New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2015)

17_ Li, The Life of Huien_Tsiang, 10.

18_ Xuanzang, Record of the Western Regions, 2:135.

19_ Li, The Life of Huien_Tsiang, 167ff.

20_ Li, The Life of Huien_Tsiang, 168.

21_ Xuanzang, Record of the Western Regions, 2:15.

22_ Li, The Life of Huien_Tsiang, 191.

23_ Li, The Life of Huien_Tsiang, 209ff.

۲۴ـ غارهای دون‌هوانگ همچنین دارای انبار مهمی از متون قدیمی بودند که شامل قدیمی‌ترین طومار چاپ‌شدهٔ بازمانده در جهان، یک کپی از سوترای الماس است. رجوع کنید به

Martin Puchner, The Written World: The Power of Stories to Shape People, History, and Civilization (New York: Random House, 2017), 90ff.

25_ Li, The Life of Huien_Tsiang, 215.

26_ Wiebke Denecke, Classical World Literatures: Sino_Japanese and Greco_Roman Comparisons (Oxford: Oxford University Press, 2014). Denis Feeney, Beyond Greek: The Beginnings of Latin Literature (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016).

فصل ششم

۱ـ این داستان براساس کتاب زیر است

Sei Shōnagon, The Pillow Book, translated by Meredith McKinney (London: Penguin, 2006), 198–99.

برای این فصل، بسیار مدیون ویبک دنکه و کار ما روی Norton Anthology of World Literature هستم.

2ـ Sei Shōnagon, The Pillow Book (trans. McKinney), 3, 46.

3ـ Sei Shōnagon, The Pillow Book (trans. McKinney), 55, 87.

4ـ Helen Craig McCullough, Okagami, The Great Mirror: Fujiwara Michinaga (966–1027) and His Times (Princeton: Princeton University Press, 1980).

5ـ Sei Shōnagon, The Pillow Book (trans. McKinney), 101.

6ـ Sei Shōnagon, The Pillow Book of Sei Shōnagon, translated and edited by Ivan Morris (New York: Columbia University Press, 1991), 175; Sei Shōnagon, The Pillow Book (trans.McKinney), 246.

7ـ Sei Shōnagon, The Pillow Book (trans. McKinney), 39.

۸ـ رجوع کنید به

Edwin Reischauer, Ennin's Travel in T'an China (New York: Ronald Press, 1955).

9ـ Ennin's Diary: The Record of a Pilgrimage to China in Search of the Law, translated from the Chinese by Edwin O. Reischauer (New York: Ronald Press, 1955), 50.

۱۰ـ مقایسه کنید با

Charles Holcombe, The Genesis of East Asia, 221 B.C.–A.D. 907 (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001).

۱۱ـ رجوع کنید به

Denecke, Classical World Literatures: Sino-Japanese and Greco-Roman Comparisons (Oxford: Oxford University Press, 2014).

تفاوت دیگری با رابطهٔ روم با یونان وجود داشت: رومی‌ها به ترجمهٔ آثار یونانی نیاز داشتند، در حالی‌که خوانندگان ژاپنی نیازی به ترجمهٔ آثار چینی نداشتند.

۱۲ـ برای تشریح خوب از «حرف زدن قلم‌مو» به توضیح مختصر زیر رجوع کنید

Wiebke Denecke, “Japan’s Classical Age,” in Norton Anthology of World Literature, 4th ed., vol. B (New York: Norton: 2012).69–1161,

13_ Ennin’s Diary, 45.

14_ Ennin’s Diary, 86ff.

15_ Ennin’s Diary, 102ff.

16_ Ennin’s Diary, 230, and Reischauer’s comments, 198.

17_ Dietrich Seckel, Buddhist Art of East Asia, translated by Ulrich Mammitzsch (Bellingham, WA: Western Washington University, 1989), 10.

18_ Seckel, Buddhist Art, 24.

19_ Seckel, Buddhist Art, 25ff.

20_ Seckel, Buddhist Art, 27.

21_ Ennin’s Diary, 332.

22_ Ennin’s Diary, 341

23_ Ennin’s Diary, 382.

24_ Ennin’s Diary, 370–71.

25_ Ivan Morris, The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan (New York: Knopf 1964,).

26_ Haruo Shirane, The Bridge of Dreams: A Poetics of “The Tale of Genji” (Stan_ ford: Stanford University Press, 1978).

27_ Noriko T. Reider, Seven Demon Stories from Medieval Japan (Boulder: University of Colorado Press, 2016, 89ff.)

28_ Kibi no Makibi scroll, in Noriko T. Reider, Seven Demon Stories from Medieval Japan (Boulder: University Press of Colorado, 2016).

29_ Sei Shōnagon, The Pillow Book (trans. McKinney), 255–56 .

فصل هفتم

۱ـ این خواب در دو منبع به روایتی اندکی متفاوت توسط عبدالله بن طاهر و یحیی بن عدی گزارش شده است. هر دو نسخه، نقل‌شده و بحث‌شده است در کتاب

Dimitri Gutas, Greek Thought, Arabic Culture: The Graeco_Arabic Translation Movement in Baghdad and Early 'Abbasid Society (2nd–4th / 8th–10th centuries) (London: Routledge, 1998), 97–98.

2_ Gutas, Greek Thought, 52.

۳ـ این بخشی از الگوی بزرگ‌تر فاتحان عشایری بود که از نوشتن استفاده می‌کردند. برای مثال ببینید

Robert Tignor et al., Worlds Together, Worlds Apart: A History of the World, 2nd ed. (New York: Norton, 2008), 99, 105, 252.

4_ J. R. McNeill and William H. McNeill, The Human Web: A Bird's_Eye View of World History (New York: Norton, 2003).

همچنین رجوع کنید به

James C. Scott, Against the Grain: A Deep History of Earliest States (New Haven: Yale University Press, 2017).

۵ـ برای یک توضیح *علیه غلات* اسکات، به نقد من رجوع کنید

"Down With the Scribes?," Public Books, April 16, 2018, https: / / www.publicbooks.

org/down_with_the_scribes/.

باید بیافزایم که از زمان نخستین مطالعهٔ کتاب اسکات و نقد کتابش، بیشتر به حرف اسکات رسیده‌ام.

6_ David M. Carr, Writing on the Tablet of the Heart: Origins of Scripture and Lit_erature (Oxford: Oxford University Press, 2005), 47–56. Also see David Damrosch, The Buried Book: The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgamesh (New York: Henry Holt, 2006).

7_ Gutas, Greek Thought, 54ff. For the best general introduction to the Arabian Nights, see Robert Irwin, The Arabian Nights: A Companion (London: Palgrave Macmillan, 2004).

8_ Jonathan M. Bloom, Paper Before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World (New Haven: Yale University Press, 2001), 48–51.

همچنین رجوع کنید به

Nicholas Basbane, On Paper: The Everything of its Two_Thousand_Year History (New York: Vintage, 2013), 48–49.

9_ De Lacy Evans O'Leary, How Greek Science Passed to the Arabs (London: Rout_ledge, 1948).

10_ Gutas, Greek Thought, 52.

11_ Gutas, Greek Thought, 61ff. For an excellent article describing the translation of Greek texts into Arabic,

رجوع کنید به

A. I. Sabra, "The Appropriation and Subsequent Naturalization of Greek Science in Medieval Islam: A Preliminary Statement," History of Science 25 (September 1987):223–43.

12_ Amélie Kuhrt and Susan Sherwin_White, eds., Hellenism in the East: The Inter_

action of Greek and Non_Greek Civilizations from Syria to Central Asia after Alex_ander (Berkeley: University of California Press, 1988). Peter Green, Alexander the Great and the Hellenistic Age: A Short History (London: Weidenfeld & Nicolson, 2007), 63. I also consulted M. Rostovtzeff, The Social and Economic History of the Hellenistic World, vol. 1 (Oxford: Clarendon Press, 1941), 446ff.

13_ Roy MacLeod, ed., The Library of Alexandria: Centre of Learning in the Ancient World (London: Tauris, 2000). F. E. Peters, The Harvest of Hellenism: A History of the Near East from Alexander the Great to the Triumph of Christianity (New York: Simon and Schuster, 1970).

۱۴ـ یکی دیگر از منابع یادگیری یونانی در امپراتوری عرب، کلیسای شرقی بود. در مرحلۀ اول تسخیر اعراب، سرکوب اجباری اندکی از سایر ادیان وجود داشت، بدین معنی که امپراتوری عرب دارای جوامع مذهبی متنوعی بود، از زرتشتیان (بیشتر در ایران) و مانوی‌ها تا مسیحیان ساکن در سراسر خاورمیانه و بین‌النهرین، از جمله در صومعه‌ای که درست در جنوب بغداد واقع شده بود. این مسیحیان یونانی‌زبان یا حداقل واقف به زبان یونانی، از آنجایی‌که عهد جدید بدان زبان نوشته شده بود، توانستند متون یونانی را برای حاکمان جدید عرب خود ترجمه کنند. حتی یک متن توسط خود اسکندریه ترجمه شد.

15_ Dimitri Gutas, “Origins in Baghdad,” in Robert Pasnau, ed., The Cambridge History of Medieval Philosophy (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 9–25, esp. 12ff.

16_ Paul Speck, “Byzantium: Cultural Suicide?” in Leslie Brubaker, ed., Byzantium in the Ninth Century: Dead or Alive?, Thirteenth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1996 (London: Routledge, 2016), 73–84, esp. 76.

17_ Translation by Franz Rosenthal in Knowledge Triumphant, The Concept of Knowledge in Medieval Islam (Leiden: Brill, 2006), 182.

18_ Warren Treadgold, “The Macedonian Renaissance,” in Warren Treadgold, ed., Renaissances Before the Renaissance: Cultural Revivals of Late Antiquity and the Middle Ages (Stanford: Stanford University Press, 1984), 81.

گوتاس این تقاضا را در سراسر امپراتوری عرب حدس می‌زند که انگیزه های مالی برای کاتبان

بیزانسی ایجاد می‌کرد تا متون کلاسیک را نسخه‌برداری کنند

Greek Thought, 185.

19ـ برای یک گزارش عالی دربارهٔ نقش فلسفه یونان در جهان اسلام، رجوع کنید به

Joel L .Kraemer, Humanism in the Renaissance of Islam: The Cultural Revival during the Buyid Age (Leiden: Brill, 1986), and its companion volume, Philosophy in the Renaissance of Islam: Abū Sulaymān Al_Sijistānī and his Circle (Leiden: Brill, 1986).

20_ L. E. Goodman, Avicenna (London: Routledge, 1992). For the best introduction to Avicenna,

رجوع کنید به

Jon McGinnis, Avicenna (Oxford: Oxford University Press, 2010).

21_ Gutas, Greek Thought, 162; also see Rosenthal, Knowledge Triumphant, 50ff.

۲۲ـ اطلاعات زندگینامه تا حدی براساس متن خودزندگی‌نامهٔ ابن‌سینا است، در

Dimitri Gutas, ed., Avicenna and the Aristotelian Tradition, vol. 89 of Islamic Phi_losophy, Theology and Science: Texts and Studies, edited by Hans Daiber, Anna Akasoy, and Emilie Savage_Smith (Leiden: Brill, 2014), 11–19.

23_ Goodman, Avicenna, 48ff.

24_ Ibn Sina, "Autobiography," in Gutas, Avicenna and the Aristotelian Tradition, 19.

25_ Ibn Sina, "Autobiography," in Gutas, Avicenna and the Aristotelian Tradition, 150ff.

۲۶ـ در مقاله‌ای عالی، ارز نامن، پژوهشگر از عبارت‌های همزادی استفاده می‌کند، «تصاحب و تابعیت» برای تشریخ رویه که بدان وسیله ابن‌سینا و دیگران از فلسفهٔ یونانی استفاده کردند و آن را متعلق به خود ساختند، شامل مضمون ارسطویی عادت‌واره.

"Nurture over Nature: Habitus from al_Fārābī through Ibn Khaldūn to 'Abduh," Jour_

nal of the American Oriental Society 137,no. 1 (2017): 10ff.

27_ Rosenthal, Knowledge Triumphant, 195.

28_ Goodman, Avicenna, 80.

29_ Ibn Sina, "Autobiography," in Gutas, Avicenna and the Aristotelian Tradition, 111.

۳۰ـ ارسطویان رقیب نیز وجود داشتند که باید با آنها مبارزه کرد. ابن‌سینا در یکی از رساله‌هایش، رویکرد خود را در تقابل قرار داد که «فلسفهٔ شرق» می‌نامید، از آنجایی که در شرق جهان اسلام توسعه یافته بود، در برابر «فلسفهٔ غرب» که در بغداد توسعه یافت. (این تفاوت به درک متفاوتی از ارسطو و میراث او منجر شد.) از زمان زندگی ارسطو، لایه‌های تفسیری زیادی وجود داشت، روش‌هایی برای تبدیل این متون قدیمی به ابزارهای مفید برای زمان آینده، از آتن کلاسیک تا اسکندر مقدونی (Gutas, Greek Thought, ۱۵۳). در جریان پروژهٔ ترجمهٔ عربی همین مسأله رخ داد که در بغداد آغاز شده بود؛ اما از آن زمان رویکردها و مکاتب دیگری را پدید آورد و در کار خود ابن‌سینا به اوج خود رسید.

31_ Ahmed H. al_Rahim, "Avicenna's Immediate Disciples: Their Lives and Works," in Y. Tzvi Langermann, ed., Avicenna and His Legacy: A Golden Age of Science and Philosophy (Turnhout, Belgium: Brepols, 2010): 1–25.

32_ Al_Rahim, "Avicenna's Immediate Disciples."

۳۳ـ برای نسخهٔ جزئی و عالی از این متن رجوع کنید به

Jon McGinnis, Avicenna: The Physics of The Healing: A Parallel English_Arabic Text (Provo, UT: Brigham Young University Press, 2009).

فصل هشتم

1_ "Aksum," Encyclopedia Britannica, March 28, 2019, https://www.britannica.com/place/Aksum_Ethiopia.

۲ـ همچنین بنگرید به

Stuart Munro_Hay, The Quest for the Ark of the Covenant: The True History of the Tablets of Moses (London: I. B. Tauris, 2005), 27ff.

3_ David Allan Hubbard, The Literary Sources of the Kebra Nagast, PhD thesis, University of St. Andrews, 1956, 330..

4_ Munro_Hay, Quest, 28.

5_ Exodus 19:1–34:28.

6_ Book of Ezra; Book of Nehemiah. Also see Lisbeth S. Fried, Ezra and the Law in History and Tradition (Columbia: University of South Carolina Press, 2014), and Juha Pakkala, Ezra the Scribe: The Development of Ezra 7_10 and Nehemiah 8 (Berlin: Walter de Gruyter, 2004).

7_ 1 _ Kings 10:1–13; 22 Chronicles ١٢–٩:١(KJV).

از متن مشخص نیست که آن کشور کجاست. بسیاری از پژوهشگران احتمال می‌دهند که یمن باشد. اگر چنین است، *Kebra Nagast* داستان را به عنوان اشاره به اتیوپی باستان، درست در آن سوی تنگهٔ باب المندب، بازتفسیر می‌کند.

8_ Carl Bezold, Kebra Nagast, Die Herrlichkeit der Könige, nach den Handschriften in Berlin, London, Oxford und Paris, zum ersten Mal im äthiopischen Urtext hrsg. und mit deutscher Übersetzung versehen (Munich: G. Franz, 1905).

برای کار در حال انجام روی *Kebra Nagas*، نگاه کنید به

Wendy Laura Belcher, “The Black Queen of Sheba: A Global History of an African Idea “,https://wendybelcher.com/african_literature/black_queen_of_sheba/, accessed November 22,2021

برای یک مقالهٔ عالی در مورد ملکهٔ سبا، نگاه کنید به

Wendy Laura Belcher” ,African Rewritings of the Jewish and Islamic Solomonic Tradition: The Triumph of the Queen of Sheba in the Ethiopian Fourteenth_Century Text Kəbrä Nägäst,” in Roberta Sabbath, ed ,.Sacred Tropes: Tanakh, New Testament, and Qur’an as Literary Works (Boston/Leiden: Brill, 2009), 441–59.

2009), 441–59.9_ Harold G. Marcus, History of Ethiopia (Berkeley: University of California Press, 1994), 19ff.

10_ Luke 4:16ff; 21:22; 22:37; Matthew 5:17.

در مورد آموزش عیسی تاریخی، به ویژه دانش او در زبان عبری، نگاه کنید به

John P. Meier, A Marginal Jew: Rethinking the Historical Jesus ,vol. 1, The Roots of the Problem and the Person (New York: Doubleday, 1991), 264ff.

مایر معتقد است که آموزش معروف عیسی یک آفرینش متأخر است که شریعت را «تکمیل می‌کند»؛

A Marginal Jew, vol. 4, Law and Love (New Haven: Yale University Press, 2009), 41.

همچنین رجوع کنید به

Geza Vermes, Christian Beginnings: From Nazareth to Nicaea (AD 30_325) (London: Allen Lane, 2012).

11_ Acts 9:4–18.

۱۲ـ یک استثنا وجود دارد: صحنه‌ای که در آن عیسی با انگشت خود روی شن می‌نویسد؛ اما نمی‌دانیم او چه نوشته است و نوشته فوراً ناپدید می‌شود، احتمالاً باد آن را از میان می‌برد؛

John 8:6.

13_ William M. Schniedewind, How the Bible Became a Book: The Textualization of Ancient Israel (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

همچنین رجوع کنید به

David M. Carr, Writing on the Tablet of the Heart: Origins of Scripture and Literature (Oxford: Oxford University Press, 2005).

14_ Taddesse Tamrat, Church and State in Ethiopia 1270–1527 (Oxford: Clarendon Press, 1972),23ff.

۱۵ـ همچنین رجوع کنید به

Hubbard, Literary Sources of the Kebra Nagast, 123ff.

16_ Edward Ullendorf, Ethiopia and the Bible, Schweich Lectures on Biblical Archaeology, 1967 (Oxford: Oxford University Press, 1968), 12.

۱۷ـ مقایسه کنید با

Ullendorf, Ethiopia and the Bible, 20ff.

18_ Stuart Munro_Hay, "A Sixth_Century Kebra Nagaśt?," in Alessandro Bausi, ed., Languages and Cultures of Eastern Christianity (London: Routledge, 2012), 313–28.

19_ Donald Levine, Greater Ethiopia: The Evolution of a Multiethnic Society (Chicago: University of Chicago Press, 1974), 96ff.

20_ Serge A. Frantsouzoff, "On the Dating of the Ethiopian Dynastic Treatise Kabrä nägäśt: New Evidence," Scrinium 12 (2016): 20–24.

همچنین رجوع کنید به

Gizachew Tiruneh, "The Kebra Nagast: Can Its Secrets Be Revealed?," International Journal of Ethiopian Studies 8, no. 1 & 2 (2014): 51– 72, esp. 53.

21_ Levine, Greater Ethiopia, 70ff.

22_ Ullendorf, Ethiopia and the Bible, 21.

23_ Hubbard, Literary Sources of the Kebra Nagast, 133.

24_ Marcus, History of Ethiopia, 13.

25_ Qur'an, Sura 27:15–45.

26_ Levine, Greater Ethiopia, 70ff.

27_ Tamrat, Church and State, 231.

28_ Marcus, History of Ethiopia, 31.

29_ Munro, Quest, 104.

شاه جان دوم پرتغال که مجذوب گزارش‌های مربوط به یک مسیحی در شرق آفریقا شده بود، در حدود سال ۱۴۹۰، پِدرو دا کوویلای ماجراجو را فرستاد تا زمینی و چند سال بعد، دوباره از طریق دریا با پرستر جان ارتباط برقرار کند.

30_ Marcus, History of Ethiopia, 34.

31_ Munro, Quest, 190.

32_ Gizachew Tiruneh, "The Kebra Nagast: Can Its Secrets Be Revealed?," in International Journal of Ethiopian Studies 8, no. 1 & 2 (2014): 52.

33_ E. A. Wallis Budge, "Introduction," in The Kebra Nagast (New York: Cosimo Classics, 2004): xxvii. Quoted in Tiruneh, "The Kebra Nagast," 52.

34_ Homer, Odyssey, 1.23. Also see Frank M. Snowden, Jr., Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco_Roman Experience (Cambridge, MA: Belknap Press, 1970).

35_ Rupert Lewis, Marcus Garvey (Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press, 2018) 19, 35.

۳۶ـ برای نقش گاروی، رجوع کنید به

Barry Chevannes, Rastafari: Roots and Ideology (Utopianism and Communitarianism) (Syracuse: Syracuse University Press, 1994), 87ff.

37_ Ennis B. Edmonds, Rastafari: A Very Short Introduction (Oxford: Oxford University Press, 2012), 7.

۳۸ـ برای مثال رجوع کنید به

G. G. Maragh a.k.a. The Rt. Hon. Leonard Percival Howell, The Promised Key (London: Hogarth Blake, 2008)

این متن در ابتدا در حدود سال ۱۹۳۵ در جامائیکا منتشر شد. هاول یکی از بنیانگذاران اصلی

جنبش بود.

39ـ Lewis, Marcus Garvey, 83; Chevannes, Rastafari, 42.

40ـ Edmonds, Rastafari, 43.

برخی دیگر مدل مو را به قبایل خاص آفریقایی مانند گالاس، سومالیایی‌ها، ماسایی یا مبارزان مائو مائو مرتبط می‌دانند. شوانز گزارش می‌دهد برخی از راستافاریان به دردلاک‌ها به عنوان ادای احترام به تاج پادشاه سلاسی می‌نگرند.

(Rastafari, 145).

41ـ Chevannes, Rastafari, 21.

42ـ Marizia Anna Coltri, Beyond Rastafari: A Historical and Theological Introducـ tion, Religions and Discourse 56 (Bern: Peter Lang, 1015), 202.

برای مثال بنگرید به

Gerald Hausman, The Kebra Nagast: The Lost Bible of Rastafarian Wisdom and Faith (New York: St. Martin's Press, 2020".

با پیشگفتاری از زیگی مارلی، «که اهمیت *کبرا ناگاست* را به عنوان متنی قدرتمند و مقدس هم در سنت راستافاریان و هم در معنای گسترده‌تر بررسی می‌کند.»

فصل نهم

۱ـ از سال ۴۷۶ هیچ امپراتور رومی در روم وجود نداشت، اگرچه امپراتورهایی در بیزانس، روم شرقی، همچنان وجود داشتند. رجوع کنید به

Wilfried Hartmann, Karl der Große (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2010), 206ff.

2ـ Lucـ Normand Tellier, Urban World History: An Economic and Geographical Perـ spective (Québec: Presses de l'Université du Québec, 2009), 158.

3ـ Johannes Fried, Charlemagne (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016),

339.

4ـ Charlemagne, “Epistola Generalis,” quoted in Fried, Charlemagne, 23.

5ـ Hartmann, Karl der Große, 179.

6ـ Douglas Bullough, The Age of Charlemagne (New York: Exeter, 1980), 41.

7ـ Hartmann, Karl der Große, 177.

همچنین رجوع کنید به

Fried, who imagines Charlemagne reading even in his youth (Charlemagne, 25).

8ـ Fried, Charlemagne, 238.

9ـ Fried, Charlemagne, 268, 275.

10ـ Bullough, The Age of Charlemagne, 100ff.

11ـ Sarah L. Higley, Hildegard of Bingen’s Unknown Language: An Edition, Translation and Discussion (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 151.

۱۲ـ یکی از شخصیت‌ها در آوردن دانش از آندلس گت تئودولف بود. رجوع کنید به

Bullough, The Age of Charlemagne, 102.

13ـ Fried, Charlemagne, 246.

۱۴ـ برای توضیح مفصل منابع مربوط به زندگی‌نامهٔ هیلدگارد، رجوع کنید به

Michael Embach, “The Life of Hildegard of Bingen (1098–1179),” in Jennifer Bain, ed., The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), 11–36, esp. 14.

۱۵ـ برخی حدس می‌زنند که والدین شاید پول‌شان تمام شده باشد.

Honey Meconi, Hildegard of Bingen (Champaign: University of Illinois Press, 2018), 4.

۱۶ـ رجوع کنید به

The Holy Rule of St. Benedict, translated by Rev. Boniface Verheyen (Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, 1949), 67.

17_ Gottfried und Theodorich, “Hildegards Leben,” in Schriften der Heiligen Hildegard von Bingen, edited and translated by Johannes Bühler (Leipzig: Insel Verlag, 1922), 18.

همچنین رجوع کنید به

Embach, “The Life of Hildegard of Bingen,” 17.

۱۸ـ برای تشریح زندگی روزانه در یک صومعه، رجوع کنید به

Alison I. Beach, “Living and Working in a Twelfth_Century Women’s Monastic Community,” in Bain, The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen, 37–51.

19_ Richard R. Gombrich, How Buddhism Began: The Conditioned Genesis of the Early Teachings, 2nd ed. (London: Routledge, 1996).

20_ Peter Harvey, An Introduction to Buddhism: Teachings, History and Practices, 2nd ed.(Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

21_ Embach, “The Life of Hildegard of Bingen,” 20.

22_ Alfred Haverkamp, ed., Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld: Internationaler wissenschaftlicher Kongreß zum 900 jährigen Jubiliäum, 13–19 September 1998, Bingen am Rhein (Mainz: Philipp von Zabern, 2000), 164.

23_ Embach, “The Life of Hildegard of Bingen,” 24.

24_ Victoria Sweet, “Hildegard of Bingen and the Greening of Medieval Medicine,” Bulletin of the History of Medicine 73, no. 3 (Fall 1999): 381–403.

25_ Peter Dronke, Women Writers of the Middle Ages: A Critical Study of Texts from Perpetua to Marguerite Porete (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 171.

همچنین رجوع کنید به

Faith Wallis" ,Hildegard of Bingen: Illness and Healing," in Bain, The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen, 144–69.

26_ Fiona Bowie, ed., Hildegard of Bingen: Mystical Writings (Pearl River, NY: Crossroad Classics, 1990), 68.

27_ Bowie, Hildegard, 73.

28_ Haverkamp, Hildegard von Bingen, 334ff.

29_ Embach, "The Life of Hildegard of Bingen," 21–22.

30_ Haverkamp, Hildegard von Bingen, 289, 69.

همچنین رجوع کنید به

Lori Kruckenberg, "Literacy and Learning in the Lives of Women Religious in Medi_eval Germany," in Bain, The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen, 52–84, esp. 54ff.

31_ Illuminations of Hildegard of Bingen, with commentary by Matthew Fox (Roch_ester, VT: Bear, .1985)

همچنین رجوع کنید به

Nathaniel M. Campbell, "Picturing Hildegard of Bingen's Sight: Illuminating her Visions," in Bain, The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen, 257–79, esp. 263ff.

برای گزارش استفادهٔ هیلدگارد از کتابت‌خانه، رجوع کنید به

Margot Fassler, "Hildegard of Bingen and Her Scribes," in Bain, The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen, 280–305.

32_ Kent Kraft, "Hildegard of Bingen: The German Visionary," in Katharine M. Wilson, Medieval Woman Writers (Athens, GA: University of Georgia Press, 1984), 109–30.

همچنین رجوع کنید به

Jennifer Bain, "Music, Liturgy, and Intertextuality in Hildegard of Bingen's Chant Repertory," in Bain, The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen, 209–33, and Alison Altstatt, "The Ordo virtutum and Benedictine Monasticism," in Bain, The Cambridge Companion to Hildegard of Bingen, 235–56.

33_ Marianne Pfau and Stefan Johannes Morent, Hildegard von Bingen: Der Klang des Himmels (Köln: Böhlau, 2005), 45.

34_ Higley, Hildegard of Bingen's Unknown Language.

35_ Gerald MacLean and William Dalrymple, Re_Orienting the Renaissance: Cultur_al Exchanges with the East (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 6.

برای مقالهٔ نظرسنجی عالی که دیدگاهی جهانی از رنسانس را ارائه می‌کند، با تأکید بر موازی‌ها و تأثیرات غیراروپایی و همچنین صدور رنسانس توسط مبلغان اروپایی، رجوع کنید به

Peter Burke, Luke Clossey, and Felipe Fernández_Armesto, "The Global Renais_sance," Journal of World History 28, no. 1 (March 2017): 1–30.

36_ George Makdisi, The Rise of Colleges: Institutions of Learning in Islam and the West (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1981).

37_ Marcello Simonetta, The Montefeltro Conspiracy: A Renaissance Mystery De_coded (New York: Doubleday, 2008).

38_ Leah R. Clark, "Collecting, Exchange, and Sociability in the Renaissance Studi_olo," Journal of the History of Collections 25, no. 2 (2013): 171–84.

39_ Marcello Simonetta and J. J. G. Alexander, eds., Federico da Montefeltro and his Library (Milan: Vatican City, 2007), 33.

40_ Jan Lauts and Irmlind Luise Herzner, Federico da Montefeltro, Herzog von Urbi_no (Munich: Deutscher Kunstverlag, 2001).

41_ James Turner, Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities

(Princeton :Princeton University Press, 2014).

42_ Rens Bod, A New History of the Humanities: The Search for Principles and Patterns from Antiquity to the Present (Oxford: Oxford University Press, 2013), 146ff.

۴۳ـ آر. دبلیو. ساوترن و دیگران از اصطلاح «اومانیسم مُدرسی» برای توصیف استفاده از متون کلاسیک در احیای قرن دوازدهم در مدارس و دانشگاه‌های کلیسای جامع استفاده کرده‌اند.

R. W .Southern, Scholastic Humanism and the Unification of Europe, vol. 1, Foundations (Oxford: Blackwell, 1995).

44_ Robert Kirkbridge, Architecture and Memory: The Renaissance Studioli of Federico de Montefeltro (New York: Columbia University Press, 2008).

45_ Frances Yates, The Art of Memory (London: Routledge, 1966).

فصل دهم

1_ Inga Clendinnen, Aztecs: An Interpretation (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 32.

بهترین کتاب دربارهٔ فرهنگ آزتک که برای این فصل ارزیابی کردم،

Camilla Townsend's Fifth Sun: A New History of the Aztecs (Oxford: Oxford University Press, 2019).

همچنین رجوع کنید به کتاب بسیار خوب از

David Carra sco, The Aztecs: A Very Short Introduction (Oxford: Oxford University Press, 2011).

۲ـ تخمین ابتدایی تا ۲۰۰ هزار نفر رسیده است.

Susan Toby Evans, Ancient Mexico and Central America: Archaeology and Cultural History (London: Thames & Hudson, 2008), 549.

3_ José Luis de Rojas, Tenochtitlan: Capital of the Aztec Empire (Gainesville: Uni_ versity of Florida Press, 2012), 49.

4_ Anna McCarthy, An Empire of Water and Stone: The Acuecuexco Aqueduct Re_ lief, masters thesis, University of Texas at Austin, 2019.

5_ Barbara E. Mundy, The Death of Aztec Tenochtitlan, the Life of Mexico City (Austin: University of Texas Press, 2015), 46ff.

6_ Rojas, Tenochtitlan, 5ff.

7_ Clendinnen, Aztecs, 257. Also see David Carrasco, City of Sacrifice: The Aztec Empire and the Role of Violence in Civilization (Boston: Beacon Press, 2000).

8_ Linda Manzanilla, "Teotihuacan," in The Aztec Empire, curated by Felipe Solis (New York: Guggenheim Publications, 2004), 114–17.

9_ Elizabeth Boone, Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate (Austin:University of Texas Press, 2007), 178.

10_ Jane S. Day, Aztec: The World of Moctezuma (New York: Robert Rinehart, 1992), 100.

11_ Rojas, Tenochtitlan, 13. Clendinnen, Aztecs, 38.

12_ Boone, Cycles.

13_ Rojas, Tenochtitlan, 3ff, 73ff.

14_ Bernardino de Sahagún, General History of the Things of New Spain: Florentine Codex,paleography, translation, introduction and notes by Arthur J. O. Anderson and Charles E.Dibble (Santa Fe: School of American Research, 1905–82), vol. 12, ch. 3.

15_ Peter Hess, "Marvelous Encounters: Albrecht Dürer and Early Sixteenth_Century German Perceptions of Aztec Culture," Daphnis 33, no. 1–2 (2004): 161ff.

16_ Martin Puchner, The Written World: The Power of Stories to Shape People, His_

tory, and Civilization (New York: Random House, 2017), 159.

17_ Martin Brecht, Martin Luther: Sein Weg zur Reformation, 1483–1521 (Stuttgart: Calwer, 1981),199.

18_ Elizabeth L. Eisenstein, The Printing Press as an Agent of Change: Communi_cations and Cultural Transformations in Early_Modern Europe, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

19_ Albrecht Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande, edited by Dr. Friedrich Leitschuh (Leipzig: Brockhaus, 1884).

20_ Ernst Rebel, Albrecht Dürer: Maler und Humanist (Gütersloh: Orbis Verlag, 1999), 86–87.

21_ Caroline Campbell, Dagmar Korbacher, Neville Rowley, and Sarah Vowles, eds., Mantegna and Bellini (London: National Gallery, 2018).

۲۲ـ برای بهترین ارزیابی از خودپرتره در طول این دورهٔ سرنوشت‌ساز رجوع کنید به

Joseph Leo Koerner, The Moment of Self_Portraiture in German Renaissance Art (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

23_ Rudolf Hirsch, Printing, Selling and Reading, 1450–1550 (Wiesbaden: Harras_sowitz, 1974),67–78.

۲۴ـ تحقیقات اخیر نشان می‌دهد بخش طرفدار لوتری از دفتر خاطرات شاید بعدتر اضافه و توسط هواداران لوتر درج شده باشد؛ اما حمایت دورر از لوتر یا حداقل همدردی او با لوتر توسط منابع دیگر تأیید می‌شود.

25_ Albrecht Dürer's Tagebuch, 58.

26_ Hernán Cortés, Letters from Mexico, translated, edited, and with a new introduc_tion by Anthony Pagden (New Haven: Yale University Press, 2001), 45.

27_ Barbara Stollberg_Rilinger, The Holy Roman Empire: A Short History, translated by Yair Mintzker (Princeton: Princeton University Press, 2018), 12.

۲۸ـ رجوع کنید به

"Marvelous Encounters," 170.

29_ Matthew Restall, When Moctezuma Met Cortés: The True Story of the Meeting that Changed History (New York: Ecco, 2018), 118ff.

30_ Rebel, Albrecht Dürer.

31_ Rebel, Albrecht Dürer, 318.

32 _ Rojas, Tenochtitlan, 36ff.

33_ Louise M. Burkhart, "Meeting the Enemy: Moteuczoma and Cortés, Herod and the Magi," in Rebecca P. Brienen and Margaret A. Jackson, eds., Invasion and Transformation: Interdisciplinary Perspectives on the Conquest of Mexico (Boulder: University Press of Colorado, 2008), 14.

مهم برای زیر سؤال بردن روایت خود کورتس از این رویارویی است که موکتزوما را تابع نشان می‌دهد

Restall, When Montezuma Met Cortés.

با این حال، رستال به جزئیاتی باور دارد که کورتس سعی کرد موکتزوما را در آغوش بگیرد.

34_ Cortés, Letters, 113.

35_ Rojas, Tenochtitlan, 38ff.

۳۶ـ گزارش‌های مربوط به طاعون مربوط به حدود صد سال بعد است. بررسی دقیق زمان شروع آن دشوار است؛ اما احتمالاً در این موضوع جنگ داخلی نقش داشته است.

37_ Rojas, Tenochtitlan, 38ff.

38_ Viviana Diaz Balsera, "The Hero as Rhetor: Hernán Cortés's Second and Third Letter to Charles V," in Brienen and Jackson, Invasion and Transformation, 57–74.

39_ he Memoirs of the Conquistador Bernal Diaz del Castillo, Written By Himself,

Containing A True and Full Account of the Discovery and Conquest of Mexico and New Spain, translated by John Ingram Lockhart (London: J. Hatchard and Son, 1844).

رجوع کنید به

David Carrasco's edition of this work, David Carrasco, ed., The History of the Con_quest of New Spain by Bernal Díaz del Castillo (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2008).

40_ Fray Bernardino de Sahagún, Historia general de las cosas de Nueva España, edited by Francisco del Paso y Troncoso, 4 vols. (Madrid: Fototipia de Hauser y Menet, 1905).

برای بهترین گزارش از زندگی روزمرهٔ آزتک‌ها، نگاه کنید به

David Carrasco and Scott Sessions, Daily Life of the Aztecs: People of the Sun and Earth (New York: Hackett, 2008).

41_ Thomas Patrick Hajovsky, On the Lips of Others: Moteuczoma's Fame in Aztec Monuments and Rituals (Austin: University of Texas Press, 2015), 6ff.

42_ Susan D. Gillespie, "Blaming Moteuczoma: Anthropomorphizing the Aztec Con_quest," in Brienen and Jackson, Invasion and Transformation, 25–55.

۴۳_ فابرگا به دست‌خط‌های معروف به Vaticanus A، Vaticanus B و Codex Cospi و همچنین Codex Borgia دسترسی داشت که نخستین تفسیر مهم را به آن اختصاص داد.

José Lino Fábrega, "Interpretación de Códice Borgiano," in Anales del Museo Nacio_nal de México, vol. 5(Mexico City: Museo Nacional de México, 1900).

همچنین رجوع کنید به

Boone, Cycles, 6.

۴۴_ مبتکرترین مفسر معاصر این دست‌خط‌ها، الیزابت بون در کتاب Cycles است.

45ـ برای شرحی جالب از چگونگی زنده نگه داشتن تاریخ ناهواها، نگاه کنید به

Camilla Townsend ,Annals of Native America: How the Nahuas of Colonial Mexico Kept their History Alive (Oxford: Oxford University Press, 2016).

فصل یازدهم

1 ـ Henry H. Hart, Luís de Camoëns and the Epic of the Lusiads (Norman: University of Oklahoma Press, 1962), 143ff.

در مورد موضوع غرق‌شدن کشتی در کار کاموئش، مطالعهٔ عالی زیر را ببینید

Josiah Blackmore, “The Shipwrecked Swimmer: Camões’s Maritime Subject,” Modern Philology 109, no. 3 (2012): 312–25.

2ـ Hart, Luís de Camoëns, 124.

برخی از جزئیات بر اساس اثر او است.

3ـ Hart, Luís de Camoëns, 138. Clive Willis, Camões, Prince of Poets (Bristol, HiPLAM, 2010).

۴ـ برای تاریخ جهان مدیترانه رجوع کنید به

Fernand Braudel, The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II, vol. 1, translated from the French by Siân Reynolds (Berkeley: University of California Press, 1996).

5ـ Hart, Luís de Camoëns, 55ff.

6ـ Álvaro Velho, Journal of Vasco da Gama’s Trip of 1497 (Porto: Diogo Kopke, 1838).

۷ـ همچنین رجوع کنید به

Landeg White, introduction to Luís de Camões, The Lusiads, translated by Landeg

White (Oxford: Oxford University Press, 2001).

8_ Roger Crowley, Conquerors: How Portugal Forged the First Global Empire (New York:Random House, 2015), 97.

9_ Crowley, Conquerors, 10.

همچنین رجوع کنید به

Katharina N. Piechocki, Cartographic Humanism: The Making of Modern Europe (Chicago: University of Chicago Press, 2019), 30.

10_ Joyce Chaplin, Round About the Earth: Circumnavigation from Magellan to Or_bit (New York:Simon and Schuster, 2012), 43; Crowley, Conquerors, 132.

11_ White, introduction to Camões, Lusiads, 2.

12_ Hart, Luís de Camoëns, 144.

13_ Hart, Luís de Camoëns, 54.

همچنین رجوع کنید به

Willis, 182.

14_ Amadeu Ferraz de Carvalho, "Camões em Coimbra," Instituto Revista Scientifi_ca e Literária 71, no. 6 (June 1924): 241–61.

15_ Piechocki, Cartographic Humanism, 15.

16_ Camões, Lusiads, canto 3, verse 97.

17_ Camões, Lusiads, canto 1, verse 1.

جملهٔ دوم توسط نویسنده ترجمه شده است.

18_ Camões, Lusiads, canto 5, verse 23.

19_ Camões, Lusiads, canto 5, verses 81–82.

20_ Camões, Lusiads, canto 5, verse 17.

21_ Camões, Lusiads, canto 5, verse 25.

22_ Bernhard Klein, “Camões and the Sea: Maritime Modernity in The Lusiads,” Modern Philology 111, no. 2 (November 2013): 158–80, esp. 163ff.

برای شرح عالی از نوشته‌های پرتغالی در مورد آفریقا، نگاه کنید به

Josiah Blackmore, Moorings: Portuguese Expansion and the Writing of Africa (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

23_ Klein, “Camões and the Sea,” 176.

24ـ برای نقد کامل‌تر این شعر از منظر آسیایی، مقالهٔ عالی زیر را ببینید

Balachandra Rajan, “The Lusiads and the Asian Reader,” English Studies in Canada 23, no. 1 (March 1997): 1–19.

25_ Camões, Lusiads, canto 8, verse 68.

26_ Hart, Luís de Camoëns, 193.

فصل دوازدهم

1_ Christine Levecq, Black Cosmopolitans: Race, Religion, and Republicanism in the Age of Revolution (Charlottesville: University of Virginia Press, 2019), 76.

2_ Madison Smartt Bell, Toussaint Louverture: A Biography (New York: Pantheon, 2007), 76.

3_ Robin Blackburn, The Overthrow of Colonial Slavery 1776–1848 (London: Verso, 1988), 218.

۴ـ وقتی کریستوفر کلمب در ۲۹۴۱ وارد جزیره شد، تقریباً نیم‌میلیون ساکن تائینو در آنجا بود.

hilippe Girard, Haiti: The Tumultuous History—from Pearl of the Caribbean to Broken Nation (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 19.

5- Girard, Haiti, 20.

6- Laurent Dubois and John D. Garrigus, Slave Revolution in the Caribbean, 1789–1804: A Brief History with Documents (Boston: Bedford / St. Martin's, 2006), 6.

7- David P. Geggus, "Toussaint Louverture and the Slaves of the Bréda Plantation," Journal of Caribbean History 20, no. 1 (1985), 35.

۸- دربارهٔ حضور همه جانبهٔ مرگ در جوامع بردهٔ کارائیب، به کتاب عالی ذیل رجوع کنید

Vincent Brown, The Reaper's Garden: Death and Power in the World of Atlantic Slavery (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2008).

آفریقایی‌های برده‌دار بیشتر به سن‌دومینگ آورده شدند تا به ایالات متحده،

Girard, Haiti, 26.

9- Martin Puchner, Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-Gardes (Princeton: Princeton University Press, 2006).

این روند بیش از صد سال طول کشید، از انقلاب شکوهمند (1688) تا انقلاب فرانسه (1789).

10- Dubois and Garrigus, Slave Revolution, 25ff.

۱۱- رجوع کنید به

Dubois and Garrigus, Slave Revolution, 19ff.

12- C. L. R. James, The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution (New York: Vintage, 1989), 145ff.

۱۳- برای تشریح اهمیت مهجوران در انقلاب هائیتی، به‌ویژه پسایندهای آن، رجوع کنید به

Johnhenry Gonzalez, Maroon Nation: A History of Revolutionary Haiti (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

14_ Blackburn, The Overthrow of Colonial Slavery, 170ff.

15_ Blackburn, The Overthrow of Colonial Slavery, 218.

16_ Dubois and Garrigus, Slave Revolution, 122–25, esp. 122.

17_ Jean_Louis Donnadieu, “Derrière le portrait, l’homme: Jean_Baptiste Belley, dit ‘Timbaze’, dit ‘Mars’ (1746–1805),” Bulletin de la Société d’Histoire de la Guade_loupe 170 (January–April 2015): 29–54.

18_ Donnadieu, “Derrière le portrait,” 40ff.

19_ Dubois and Garrigus, Slave Revolution, 24.

20_ Blackburn, The Overthrow of Colonial Slavery, 224–25.

21_ Dubois and Garrigus, Slave Revolution, 124.

22_ Janet Aldis, Madame Geoffrin: Her Salon and Her Times, 1750–1777 (London: Methuen, 1905), 59.

23_ G. P. Gooch, “Four French Salons,” Contemporary Review, January 1, 1951: 345–53.

24_ A. Tornezy, Un Bureau d’Esprit au XVIIIe Siècle: Le Salon de Madame Geoffrin (Paris: Lecène, 1895).

25_ Maurice Hamon, “Madame Geoffrin: Femme d’affaires au temps des Lumières,” Revue Française d’Histoire Ѐconomique 2, no. 6 (2016): 12–25.

26_ Tornezy, Un Bureau d’Esprit, 46.

27_ Aldis, Madame Geoffrin, 137.

28_ Maurice Hamon, “Marie_Thérèse Geoffrin, une inconnue célébre?,” in Jacques Charles_Gaffiot,Michel David_Weill, and Małgorzata Biłozór_Salwa, eds., Madame Geoffrin, une femme d’affaires de d’esprit (Paris: Silvana Editoriale, 2011), 17–29.

29_ Aldis, Madame Geoffrin, 87.

30_ Aldis, Madame Geoffrin, 90.

۳۱ـ نمایشنامه‌ای به قلم شارل پالیسو دو مونتنوی به نام sehposolihp seL او را در نقش سیدالیس طرح می‌کرد.

Aldis, Madame Geoffrin, 307.

32_ Raynal, A Philosophical and Political History of the Settlements and Trade of the Europeans in the East and West Indies, translated by J. O. Justamond, 10 vols. (London: A. Strahan, T.Cadell, jun. and Wl Davies, 1798), 1:201.

33_ Raynal, A Philosophical and Political History, 2:403.

۳۴ـ راینال همچنین دیدگاه‌هایی را پذیرفت که امروزه عجیب، قدیمی و نژادپرستانه به نظر می‌رسد، از جمله ایدهٔ انحطاط بیولوژیکی انسان‌ها در قارهٔ آمریکا (که در آن مهاجران سفیدپوست فرانسوی را نیز شامل می‌شود). او معتقد بود بخش آخر کتابش به مبارزه برای استقلال آمریکا کمک می‌کند. رجوع کنید به

A. Owen Aldridge, "Raynal, Guillaume_Thomas_François," American National Bi_ography (1999), https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1602192.

35_ Raynal, A Philosophical and Political History, 8:225.

36_ Raynal, A Philosophical and Political History, 2:341.

۳۷ـ برخی از پژوهشگران در مورد این تردید دارند که آیا توسان واقعاً راینال را خوانده است یا خیر، آن‌طور که ادعایش می‌کرد. توضیح جایگزینی وجود دارد که به همان اندازه آموزنده است. با توجه بدین توضیح، توسان مقاله‌ای به قلم یکی از حامیانش را جایگزین می‌کرد که در آن، خوانش توسان از راینال برجسته شده بود، کمی پیش از بازگشتش به فرانسه، در جریان بن‌بست خود با ناپلئون. اگر این درست بود، بدین معنی بود که توسان از راینال استفاده می‌کرد تا شورش خود را با عباراتی توضیح دهد که فرانسوی‌ها می‌توانستند بفهمند، یعنی از نظر روشنگری و فلسفهٔ «تجاری».

Philippe R. Girard and Jean_Louis Donnadieu, "Toussaint before Louverture: New Archival Findings on the Early Life of Toussaint Louverture," William and Mary

Quarterly 70, no. 1 (January 2013):41–78, esp. 76.

۳۸ـ در مورد احیای برده‌داری توسط ناپلئون، نگاه کنید به

Lawrence C. Jennings, French Anti_Slavery: The Movement for the Abolition of Slavery in France, 1802–1848 (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 5ff.

39_ Dubois and Garrigus, Slave Revolution, 27ff.

40_ Duboisand Garrigus, Slave Revolution, 30;

همچنین رجوع کنید به

David Armitage, The Declaration of Independence: A Global History (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008).

41_ William Wells Brown, The Black Man: His Antecedents, His Genius, and His Achievements (Boston: Robert F. Wallcut, 1865).

42_ James, Black Jacobins, 377.

فصل سیزدهم

1_ George Eliot, Middlemarch, with an introduction and notes by Rosemary Ashton (London:Penguin Classics, 1994), 192–94.

2_ Eliot, Middlemarch, 63.

3_ Eliot, Middlemarch, 837.

4_ Rosemary Ashton, George Eliot: A Life (London: Penguin, 1997), 164ff.

5_ James Turner, Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities (Princ_eton: Princeton University Press, 2014).

6_ Rens Bod, A New History of the Humanities: The Search for Principles and Pat_terns from Antiquity to the Present (Oxford: Oxford University Press, 2013), 146ff.

7_ David A. Traill, Schliemann of Troy: Treasure and Deceit (New York: St. Martin's Press, 1996).

8_ William Dalrymple, The Anarchy: The East India Company, Corporate Violence, and the Pillage of an Empire (London: Bloomsbury, 2019).

9_ John E. Simmons, Museums: A History (London: Rowman & Littlefield), 150.

۱۰ـ اصطلاح «موزه» پیش‌تر وجود داشته است؛ اما صرفاً اکنون معنای مدرن خود را به دست آورده است. در سال ۱۷۵۵ ساموئل جانسون هنوز آن را به عنوان «مخزن کنجکاوی‌های آموخته شده» تعریف می‌کند، در حالی‌که در سال ۱۸۸۹ جورج براون گود، دستیار دبیر موسسه اسمیتسونیان، موزه را تا حدودی به شوخی، به عنوان «مجموعه‌ای از برچسب‌های آموزنده که هر کدام با نمونهٔ به‌خوبی برگزیده، نشان داده می‌شوند» توصیف کرد. بر ماهیت آموزشی شرکت تأکید کرد. بنگرید

Simmons, Museums, 4.

۱۱ـ برای گزارشی از روایت‌های به‌کار رفته توسط مورخان قرن نوزدهم، رجوع کنید به

Hayden White, Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth_Century Europe (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973).

12_ Robert E. Sullivan, Macaulay: The Tragedy of Power (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009), 149ff.

13_ Sullivan, Macaulay, 251ff.

14_ Gauri Viswanathan, Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India (New York:Columbia University Press, 1989).

مکالی از طرفداران لغو برده‌داری در امپراتوری بریتانیا بود

Sullivan, Macaulay, 51ff.

15_ Maya Jasanoff, Edge of Empire: Lives, Culture, and Conquest in the East, 1750–1850 (New York: Knopf, 2005).

16_ Biographical information is based on Ashton, George Eliot, 33ff.

17_ David Friedrich Strauss, The Life of Jesus, Critically Examined, translated by Marian Evans (London: Edward Chapman and William Hall, 1846).

18_ Leopold von Ranke, Die Geschichten der Romanischen und Germanischen Völker (Berlin:Reimer, 1824), vi.

19_ Ludwig Feuerbach, Vorlesungen über das Wesen der Religion, twentieth lecture, in Ludwig Feuerbach's Sämmtliche Werke, vol. 8 (Leipzig: Otto Wigand, 1851), 241.

۲۰ـ برای تاریخچه و اقتباس‌های مدرن از این نمایشنامۀ گمشده، مراجعه کنید به

Greenblatt, Cultural Stephen Mobility: A Manifesto (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

21_ Eric Hobsbawm and Terence Ranger, The Invention of Tradition (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

22_ George Eliot, "Silly Novels by Lady Novelists," in The Essays of George Eliot (New York: Funk and Wagnalls, 1883), 178–204.

23_ Bruce Robbins, The Servant's Hand: English Fiction from Below (New York: Columbia University Press, 1986.)

24_ یکی از آنها ویلهلم هاینریش ریهل بود.

George Eliot, "The Natural History of German Life," in The Essays of George Eliot, 141–77.

25_ Eliot, "Natural History," 144.

26_ Kelly E. Battles, "George Eliot's Romola: A Historical Novel 'Rather Different in Character'," Philological Quarterly 88, no. 3 (Summer 2008): 215–37.

27_ George Eliot, Romola (London: Smith, Elder, 1863).

28_ Andrew Thompson, "George Eliot as 'Worthy Scholar': Note Taking and the

composition of Romola," in Jean Arnold and Lila Marz Harper, eds., George Eliot: Interdisciplinary Essays (London: Palgrave, 2019), 63–95.

29_ Thompson, "George Eliot," 65.

فصل چهاردهم

1_ Julie Nelson Davis, Partners in Print (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015).

2_ David Bell, Ukiyo_e Explained (Folkestone, UK: Global Oriental, 2004).

3_ Attributed to Kano Yasunobu (1613–85). See Davis, Partners in Print, 27.

4_ Davis, Partners in Print, 88ff.

5_ Sarah E. Thompson: Hokusai, with an essay by Joan Wright and Philip Meredith (Boston: MFA Publications, 2015), 16.

6_ Matthi Forrer, Hokusai (New York: Prestel, 2010).

7_ Davis, Partners in Print, 30.

8_ Thompson, Hokusai, 73.

9_ Thompson, Hokusai, 21, 73.

10_ Timothy Clark, "Late Hokusai, Backwards," in Timothy Clark, ed., Hokusai: Beyond the Great Wave (London: Thames & Hudson, 2017), 12–27, esp. 21.

11_ Kenneth G. Henshall, A History of Japan: From Stone Age to Superpower (New York: Palgrave Macmillan, 2004), 43.

12_ _Henshall, History of Japan, 58ff.

همچنین رجوع کنید به

David J. Lu, Japan: A Documentary History, vol. 1 (New York: Routledge, 2015), 220ff.

۱۳ـ برای گزارشی از انواع محصولات فرهنگی ردوبدل شده در این دوره، رجوع کنید به

Marius B. Jansen, The Cambridge History of Japan, vol. 5, The Nineteenth Century (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 436ff.

14_ Davis, Partners in Print, 63.

15_ Ernest F. Fenollosa, Chinese Written Character as a Medium for Poetry (New York: Fordham.149 ,(2008,

16_ Henshall, History of Japan, 79ff.

17_ Van Wyck Brooks, Fenollosa and his Circle: With Other Essays in Biography (New York :Dutton, 1962), 7.

همچنین رجوع کنید به

Henshall, History of Japan, 81ff.

18_ Brooks, Fenollosa and his Circle, 58.

19_ Brooks, Fenollosa and his Circle, 34.

20_ Ernest F. Fenollosa, Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design (London: Heinemann, 1912), xiiiv ff.

21_ Fenollosa, Epochs, 50.

22_ Fenollosa, Epochs, 50.

23_ Fenollosa, Epochs, 53.

24_ Fenollosa, Epochs, xviii.

25_ Fenollosa, Chinese Written Character, 2.

26_ Quoted in Achilles Fang, “Fenollosa and Pound,” Harvard Journal of Asiatic Studies 20, no. 1–2 (June 1957): 123–238, esp. 216.

۲۷ـ نقل‌قول شده در

Hugh Kenner, The Pound Era (Berkeley: University of California Press, 1971), 192.

28_ Martin Puchner, Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant_Gar_des (Princeton :Princeton University Press, 2006).

29_ Martin Puchner, Stage Fright: Modernism, Anti_Theatricality and Drama (Balti_more: Johns Hopkins University Press, 2002), 119ff; Carrie J. Preston, Learning to Kneel: Noh, Modernism, and Journeys in Teaching (New York: Columbia University Press, 2017).

30_ Puchner, Stage Fright, 145.

31_ Puchner, Poetry of the Revolution, 205.

فصل پانزدهم

1_ James Gibbs, Wole Soyinka (New York: Macmillan, 1969), 117–18.

۲ـ رجوع کنید به

Henry Louis Gates, Jr., “Being, the Will and the Semantics of Death,” in Wole Soy_inka ,Death and the King’s Horseman, edited by Simon Gikandi (New York: Norton, 2003), 155–63,esp. 155.

3_ Simon Gikandi, introduction to Soyinka, Death and the King’s Horseman, xi.

4_ _ Gauri Viswanathan, Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India (New York:Columbia University Press, 1989).

۵ـ برای شرحی از طیف کامل درگیری تئاتری سویینکا، نگاه کنید به

James Gibbs, "From Broke_Time Bar via the Radio_Station Hold_Up to Oyedipo at Kholoni and Thus Spake Orunmila—An Attempt to Establish a More Comprehen_sive Awareness of Soyinka's Dramatic Work," in Duro Oni and Bisi Adigun, ed., The Soyinka Impulse: Essays on Wole Soyinka (Ibadan, Nigeria: Bookcraft, 2019): 23–79.

6_ Henry John Drewal, John Pemberton III, and Rowland Abiodun, "The Yoruba World," in Allen Wardwell, ed., Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought (New York: Abrams, 1989),13.

7_ Drewal et al., "The Yoruba World," 21.

۸ـ همانطور که روشنفکر نیجریه‌ای، بیودون جیفو قاطعانه استدلال کرده است، انگلیسی باید یک زبان آفریقایی قلمداد شود.

Biodun Jeyifo, "English is an African Language—Ka Dupe!: For and against Ngũgĩ," Journal of African Cultural Studies 30, no. 2 (2018): 133–47,ihttps://doi.org/10.1080/13696815.2016.1264295.

۹ـ این نگرش سویینکا را نه تنها با لادیپو، بلکه با روشنفکران آفریقایی و کارائیبی در تضاد قرار داد که جنبشی به نام négritude در دهۀ ۱۹۳۰ در پاریس تشکیل داده بودند. (رجوع کنید به

Louis Menand, The Free World: Art and Thought in the Cold War [New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2021], 398.)

سویینکا در بسیاری از نیات این گروه سهیم بود؛ اما در نهایت احساس کرد هنرمندان آفریقایی را در یک «نقش دفاعی» محض براساس تقابل سادۀ میان دو نهاد به نام اروپا و آفریقا به دام انداخته است.

Wole Soyinka, "Myth, Literature, and the African World," reprinted in Soyinka, I Am Because We Are, edited by Fred Lee Hord and Jonathan Scott Lee (Amherst: University of Massachusetts Press, 2016), 104–13, esp. 106.

سویینکا ضمن ارج نهادن به اهمیت جنبش *négritude*، می‌خواست مسیر متفاوتی ترسیم کند. (او همچنین مشاهده کرد دگماتیک‌ترین اظهارات در مورد چشم‌انداز *négritude* توسط روشنفکران سفیدپوست اروپایی بیان شده است.)

Soyinka, “Myth, Literature, and the African World,” 109.

10_ Toyin Falola and Matthew M. Heaton, The History of Nigeria (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 158ff.

11_ Falola and Heaton, History of Nigeria, 180.

وحشت این جنگ در رمان چیماماندا ان‌گوزی آدیچی ثبت شد

Half of a Yellow Sun (London: Fourth Estate, 2006).

12_ Wole Soyinka, The Man Died: His Classic Prison Writings (London: Rex Collings, 1997).

برای توضیح بیشتر دربارۀ این بخش رجوع کنید به

Lucy K. Hayden, “‘The Man Died’: Prison Notes of Wole Soyinka: A Recorder and Visionary,” CLA Journal, 18, no. 4 (June 1975): 542–52 .

۱۳ـ بهترین کتاب دربارۀ اثر سیاسی سووینکا عبارت است از

Biodun Jeyifo, Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism (New York: Cambridge University Press, 2004).

14_ Soyinka, Death and the King’s Horseman, 44.

۱۵ـ در قرن نوزدهم این رویکرد تکامل‌گرایی فرهنگی نام گرفت.

۱۶ـ این رویکرد جدید به پیشگامی فرانتس بواس، انسان‌شناس آمریکایی آلمانی‌الاصل بود و توسط ای. ال. کروبر توسعه یافت.

۱۷ـ از جمله پیشگامان این جنبش، مارگارت مید، انسان‌شناس آمریکایی بود. نوع دیگر، انسان‌شناسی اجتماعی نام داشت که توسط ساختارگرای فرانسوی، کلود لوی اشتراوس توسعه یافت.

18_ Raymond Williams, Culture and Society: 1780–1950 (London: Chatto and Windus, 1958).

19_ Wole Soyinka, Of Africa (New Haven: Yale University Press, 2012), 177.

20_ Soyinka, Death and the King’s Horseman, 23.

۲۱ـ همچنین رجوع کنید به

Kathleen Morrison, “‘To Date Transition’: Ogun as Touchstone in Wole Soyinka’s ’The Interpreters,’ ” Research in African Literature 20, no. 1 (Spring 1989): 60–71.

۲۲ـ یا بهتر است بگوییم از آنجایی که اوگون خدای فلزکاری هم بود، مانند آمیزه‌ای از دیونیسوس و پرومتئوس بود.

Soyinka, “Myth, Literature, and the African World,” 141.

۲۳ـ برای مطالعهٔ اخیر در مورد سویینکا، نگاه کنید به

Bola Dauda and Toyin Falola, Wole Soyinka :Literature, Activism, and African Transformations (New York: Bloomsbury, 2022).

24_ Femi Odugbemi, “Prologue,” in Emily Witt, Nollywood: The Making of a Film Empire (Columbia Global Reports, 2007), 19, https://www.jstor.org/stable/j.ct_v1fx4h6t.3.

25_ Holly Williams, “Playwright Ifeoma Fafunwa: ‘It was permission, all of a sudden, to speak“ ‘,Guardian, August 10, 2019; https://www.theguardian.com/stage/2019/aug/10/ifeoma_fafunwa_interview_hear_word_edinburgh_festival_nigerian_architect_playwright.

26_ Williams, “Playwright Ifeoma Fafunwa“.

۲۷ـ ـدر مقام مدیر برنامهٔ هاروارد در زمینهٔ تئاتر، رقص و رسانه، احساس ممتازی برای تجربهٔ حرف بشنو! به لطف همکاری دایان بورگر، تهیه‌کنندهٔ اجرایی در تئاتر رپرتوار آمریکا و دبورا فاستر، مدیر مطالعات کارشناسی در برنامهٔ هاروارد در تئاتر، رقص و رسانه داشتم.

28_ Chux Ohai, “Cast of Hear Word! Call for Social Change,” Punch, March 16, 2018.https://punchng.com/cast_of_hear_word_call_for_social_change./

اپیلوگ

۱ـ حساب وب‌سایت کتابخانه آینده،

https://www.futurelibrary.no, accessed January 30, 2022, and on video of the 2015 handover day with Margaret Atwood, https://vimeo.com/135817557, accessed January 30, 2022.

2 _Margaret Atwood, "Future Library,"

https://assets.ctfassets.net/9sa97ciu3rb2/2hdAyLQYmESc0eYemIEcm2/09772ac1c62defc7ccf50fe6ea207a83/Margaret_Atwood.pdf, accessed January 30, 2022.

۳ـ کتاب بایگانی کپسول زمان Cupaloy قادر به مقاومت در برابر اثرات زمان به مدت پنج هزار سال است. گزارشی از دستاوردهای جهانی را حفظ می‌کند و در زمین نمایشگاه جهانی نیویورک ۱۹۳۹ جاسازی شده است.

(New York: Westinghouse Electric and Manufacturing Company, 1938). Available at:

https://en.wikisource.org/wiki/Book_of_Record_of_the_Time_Capsule_of_Cupaloy.

4_ Carl Sagan, F. D. Drake, Ann Druyan, Timothy Ferris, Jon Lomberg, and Linda Salzman Sagan, Murmurs of Earth: The Voyager Interstellar Record (New York: Ballantine, 1978).

5_ "Apollo 11 Goodwill Messages," NASA News Release No 69_83F, July 13, 1969.

6_ Eric M. Jones, "Corrected Transcript and Commentary" (Washington, DC: NASA, 1995):111:36:55, https://history.nasa.gov/alsj/a11/a11.clsout.html.

7_ Sian Cain, "'You'll Have to Die to Get These Texts': Ocean Vuong's Next Manuscript to Be Unveiled in 2114," Guardian, August 19, 2020, https://www.theguardian.com/books/2020/aug/19/ocean_vuong_2114_book_future_library_norway.

8_ Katie Paterson, "An Interview with Han Kang: The fifth author for Future Li_brary,"https: / / vimeo.com / 336320261, 9:00ff.

9_ Barnaby Phillips, "Western Museums are Starting to Return Colonial_Era Trea_sures,"Economist, November 8, 2021.

10_ Haerin Shin, "The dynamics of K_pop spectatorship: The Tablo witch_hunt and its double_edged sword of enjoyment," in JungBong Choi and Roald Maliangkay, eds., K_pop—the International Rise of the Korean Music Industry (Abingdon, UK: Routledge, 2015), 133ff.

11 _Eun_Young Jung, "Hallyu and the K_pop Boom in Japan: Patterns of consump_tion and reactionary responses," in Choi and Maliangkay, K_pop, 116ff.

طرفداران بین‌المللی نیز اغلب گزارش می‌دادند که به خاطر هوادارانشان طرد شده‌اند،

"Introduction," 6.

12_ Roald Maliangkay, "Same Look Though Different Eyes: Korea's history of uni_form pop music acts," in Choi and Maliangkay, K_pop, 24. Also see Gooyong Kim, From Factory Girls to K_pop Idol Girls: Cultural Politics of Developmentalism, Pa_triarchy and Neoliberalism in South Korea's Popular Music Industry (Lanham, MD: Lexington, 2019).

13_ Gaik Cheng Khoo, "We Keep It Local—Malaysianizing 'Gangnam Style': A question of place and identity," in Choi and Maliangkay, K_pop, 146.

14_ Atwood, "Future Library."



فرهنگ
داستان ما، از هنر غار تا کی-پاپ

CULTURE: THE STORY OF US, FROM CAVE ART TO K_POP

فرهنگ گذشته، زمینی است که فرهنگ‌های جدید در آن رشد می‌کنند – بیهوده کلمه «فرهنگ» از کشاورزی وام گرفته نشده است. فرهنگ باید از طریق پیونددادن انسان‌هایی در حال زیست امروزه با اجداد دور ما و با یکدیگر مورد توجه قرار گیرد تا کار معناسازی ادامه یابد. ما برای رویارویی با آینده مبهم خود به همهٔ منابع فرهنگی نیاز داریم که شامل اختلالات عظیم ناشی از جنگ، مهاجرت و تغییرات آب‌و هوایی است.

مارتین پوکنر

نشر بوم